

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Entre olhares e leituras:

Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003

GABRIELA KREMER MOTTA

Porto Alegre, novembro de 2005.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Entre olhares e leituras:

Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003

GABRIELA KREMER MOTTA

Dissertação apresentada como
quesito parcial para obtenção do grau
de Mestre em Artes Visuais. Programa
de Pós-graduação em Artes Visuais –
Universidade Federal do Rio Grande
do Sul.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Entre olhares e leituras:

Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003

GABRIELA KREMER MOTTA

Orientadora:

Prof. Dra. Blanca Brites

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Elida Tessler

Prof. Dra. Mônica Zielinsky

Prof. Dr. Aguinaldo Farias

Trabalho realizado com o apoio da Fundação Capes.

Porto Alegre, novembro de 2005.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Blanca Brites, por conduzir esta caminhada com carinho, questionamentos e liberdade.

À CAPES, pela bolsa que possibilitou esse trabalho.

Ao Jailton Moreira, grande amigo que não me deixou desistir. Correções, alfinetadas e muita discussão.

Aos artistas e curadores que se dispuseram a colaborar com esta pesquisa.

Aos amigos que ajudaram na construção desta dissertação: Alexandre Santos, Glaci Bordin, Mariana Cabral, Flávio Guirland, Elida Tessler e Mônica Zielisnky, e colegas da turma 11.

Aos amigos de toda a vida: Fil, Nana, João, Adri, Targa, Cassiano, Luís, Marcos, Cris e Cris, turma do Torreão.

À Melanie Ogliari Pereira, pela saúde mental.

A toda a minha família: mãe, pai, Jana, Pablo, Pedro, Rodri, José e o maninho (e à família do Fá).

Ao Fá, meu amor, que cura todas as minhas dores.

Sumário

Introdução: Ponto inicial	01
1. Ponto de partida: o espaço histórico	05
1.1. Relações entre bienal de arte e estruturas culturais.....	05
1.2. Genealogia das exposições de arte	12
1.2.1. Exposições como meio de comunicação.....	15
1.3. Dois pontos: Bienal de Veneza - Bienal de São Paulo.....	18
2. Ponto nodal: o espaço transitório	27
2.1. A moda das bienais	27
2.1.1. Aspectos universais.....	29
2.1.2. Características específicas.....	34
3. Ponto de não retorno: o espaço em questão.....	38
3.1. A I Bienal do Mercosul e a fragmentação do espaço expositivo	39
3.2. A II Bienal do Mercosul e o espaço consumido pelo fogo	48
3.3. A III Bienal do Mercosul e o espaço unificado.....	56
3.4. A IV Bienal do Mercosul e o espaço que perpassa o espaço	65

4. Pontos de contato: o espaço subjetivo	80
4.1 Diálogos e monólogos	82
4.2 Motivações recorrentes	90
4.3 Expectativas plurais.....	98
4.4 Névoa persistente	104
Conclusão: Ponto final ou de partida.....	111
Bibliografia.....	114
Anexo I – Entrevistas	134
1.Daniel Acosta	135
2.Diana Domingues	144
3.Elaine Tedesco	153
4.Elida Tessler	163
5.Félix Bressan.....	173
6.Francisco Stockinger	180
7.Gisela Waetge	182
8.Hélio Ferverza	187
9.Jailton Moreira	197
10.Jorge Menna Barreto	207
11.Karin Lambrecht	217
12.Kelly Xavier	226
13.Leonor Amarante	231
14.Lia Menna Barreto	240

15.Lúcia Koch	248
16.Maria Tomaselli	257
17.Mário Ramiro	270
18.Martha Gofre	280
19.Mauro Fuke	287
20. Patrício Farias	297
21.Rogério Pessoa	305
22.Vera Martini	315
Anexo II – Ficha técnica	322
I Bienal do Mercosul	323
II Bienal do Mercosul.....	328
III Bienal do Mercosul	333
IV Bienal do Mercosul	338

RESUMO

Este trabalho examina as quatro primeiras edições da Bienal do Mercosul, ocorridas entre 1997 e 2003, tendo como referência principal o depoimento de artistas que participaram da mostra. Ao mesmo tempo, essa dissertação investiga o espaço histórico, onde o modelo expositivo bienal surge e desenvolve-se; o espaço transitório, próprio da proliferação de eventos culturais; e o espaço subjetivo, onde ocorre a experiência da arte.

ABSTRACT

This piece of work examines the first four editions of the Bienal do Mercosul occurred between 1997 and 2003, taking as main reference testimonies of participant artists. In parallel, this dissertation inquires into the historical space, where the exposition model of 'bienal' emerges and develops; the transitory space, proper of the reproduction of cultural events; and the subjective space, where art experience itself occurs.

Introdução

Atualidade: data de hoje

Futuro: data de amanhã

É assim, com uma espécie de haicai em língua latina, que somos informados da data atual no *site* do museu Georges Pompidou. E é com esta instabilidade fixa que eu gostaria de iniciar.

Ao propor estudar um episódio cultural recente, em andamento, as dificuldades encontradas são da ordem do vivo, daquilo que está sendo constantemente refeito, onde todos os autores que permitem a continuidade deste objeto de estudo estão presentes ao seu desenrolar, interferindo e conformando a existência histórica deste objeto. É exatamente o interesse pela instabilidade do presente que justifica este trabalho.

A primeira escolha que realizei, ao propor desenvolver uma dissertação de mestrado, foi trabalhar com a Bienal do Mercosul. Como consta do projeto, naquele primeiro momento a idéia era investigar a relação deste evento com o campo da arte latino-americana. No entanto, no decorrer da pesquisa, foi ficando claro a existência de um outro problema, ao meu ver mais instigante, que é a relação entre os artistas contemporâneos e as exposições do tipo bienal.

Como estudante interessada em arte contemporânea, tenho buscado a proximidade com artistas em atividade, e foi principalmente nessas conversas que percebi tanto um sentimento ambíguo dessas pessoas em relação a este tipo de instituição, quanto a possibilidade de um outro modo de abordar um episódio histórico. Nesse sentido, a segunda escolha operada por mim foi ouvir artistas residentes no Rio Grande do Sul que participaram das quatro primeiras edições da Bienal do Mercosul, para construir as reflexões a cerca do evento a partir da escuta daqueles que, ao cabo, configuram estas mostras.

Ainda assim, era preciso pensar em um ponto que orientasse essa pesquisa em um sentido histórico, onde fosse possível entender a existência e a persistência do modelo expositivo bienal no mundo contemporâneo. Finalmente, a terceira escolha que apresento é a de analisar a Bienal do Mercosul em uma perspectiva de conformação de espaços.

No primeiro capítulo, este trabalho investiga o espaço histórico no qual surgem e definem-se as exposições de arte do tipo bienal, onde legitimam-se propostas pela imediata configuração institucional desses eventos. Essa abordagem justifica-se pois as exposições de arte tornaram-se, ao longo do século XX, o principal meio – e espaço – de circulação e fruição de obras de arte, como veremos no item Genealogia das exposições de arte.

O espaço transitório, desenvolvido no segundo capítulo, procura articular a proliferação de bienais de arte, ocorrida nas duas últimas décadas do século XX até os dias de hoje, com as reflexões de pensadores que estão investigando as estruturas contemporâneas de circulação de bens simbólicos. Nesse sentido, este capítulo busca referências, principalmente, em Marc Augé, por suas colocações a respeito dos não-lugares; em Andreas Huyssen, que discute a proliferação de instituições voltadas a preservação da memória; e em Homi Bhabha, que problematiza a afirmação cultural em um mundo pós-colonial.

A Bienal do Mercosul propriamente dita, ainda que venha sendo referida no decorrer de toda a pesquisa, é investigada em sua dimensão histórica individual no terceiro capítulo desta dissertação. Desenvolvi, para cada uma das quatro primeiras edições da Bienal do Mercosul, uma reflexão acerca de um aspecto que julguei relevante e, ao mesmo tempo, revelador dos paradoxos vivenciados por esta bienal.

Finalmente, no quarto capítulo, é abordado o espaço subjetivo, onde desenvolvem-se e criam-se as bases culturais de sustentação desses eventos – e mesmo onde surgem fissuras. Tal aspecto é circundado a partir da escuta, também subjetiva, da fala dos artistas entrevistados. Esses depoimentos perpassam todo o trabalho, assim como as reflexões concentradas ora em um capítulo, ora em outro. Mas neste capítulo final tentei cruzar, quase exclusivamente, as informações, os dados, e percepções obtidas nas entrevistas com os artistas.

Como o objeto central deste estudo é a Bienal do Mercosul, foram entrevistados os artistas que viviam no estado do Rio Grande do Sul no período da edição da bienal da qual participou. Esse recorte pretendia não cair no discurso regionalista, conversando com todos os artistas que nasceram nesse Estado, porém, ouvindo aqueles que vivenciavam o circuito local. Além desses depoimentos, os curadores responsáveis pelas quatro primeiras edições da mostra foram convidados à expressar e revelar pormenores do seu fazer, tendo em vista que o objeto bienal é uma elaboração própria da figura do curador.

No entanto, apenas a curadora adjunta da II e da III Bienais do Mercosul, Leonor Amarante e Diana Domingues – curadora da Mostra Arte e Tecnologia da segunda edição dessa Bienal – se disponibilizaram a dar seus depoimentos. Os outros curadores não responderam aos telefonemas e mensagens eletrônicas. A conversa, o contato direto, é entendido por mim como um valor fundamental tanto para perceber uma proposição artística, quanto para desenvolver uma reflexão sobre determinado objeto de estudo. É

claro que esta não é uma fonte exclusiva de informação, mas sem dúvida é de grande importância quando se trata do fazer humano, subjetivo por natureza.

Nesse sentido, acredito que a escolha de entrevistas como um método de trabalho justifica-se por seu potencial de ampliar um espectro de análise. Com isso evitei que as únicas fontes específicas de pesquisa fossem os catálogos e jornais da época das bienais, além de ter encontrado em artistas tão díspares afinidades importantes no que tange a experiência de participar de uma bienal. Nesses encontros, busquei despir a conversa da trama burocrática que naturalmente a envolvia, tendo em vista que se tratava de um contato em função de uma pesquisa não sobre a obra dos artistas, mas sobre um evento de arte.

Todos os artistas entrevistados receberam-me em suas casas ou ateliers, onde conversamos invariavelmente por pelo menos uma hora. Alguns, como Hélio Ferverza e Xico Stockinger, estiveram comigo durante um turno inteiro. Xico, no entanto, foi o único que preferiu responder as perguntas por correio eletrônico, devido ao seu problema auditivo. Em função disso, como se percebe, esta é a entrevista mais curta e onde menos transparecem aspectos subjetivos da experiência de participar de uma Bienal do Mercosul.

Finalmente, a fala dos artistas (em anexo) é um documento que transcende a minha pesquisa, podendo significar material de trabalho para outros estudantes, além de ser, em alguns casos, um meio de aproximação com as proposições plásticas dessas pessoas.

1. Ponto de partida: o espaço histórico

“Sabemos que os mercados, como as capitais políticas, têm uma história: alguns se criam enquanto outros desaparecem. (...) Quer eles perdurem, quer se expandam ou desapareçam, o espaço de seu crescimento ou de sua regressão é um espaço histórico” (Marc Augè, 2004:57).

Neste primeiro capítulo do presente trabalho, traçaremos os principais aspectos que formam as bases da existência do nosso objeto de estudo em um sentido amplo, que é a exposição de arte do tipo bienal. Nesse sentido, abordaremos o evento bienal ao mesmo tempo como causa e consequência da chamada indústria cultural. Já no item Genealogia das exposições de arte, buscaremos apontar a origem da estrutura contraditória que dá forma a este modelo expositivo. Quiçá a razão simultânea de sua resistência secular e de sua derrota crítica. Também aqui, referimos as duas bienais mais antigas do planeta e ainda em atividade. Acreditamos que essas situações inaugurais ainda são as balizas que orientam o momento contemporâneo, no contexto de exposições de artes visuais do tipo bienal.

1.1 Relações entre bienal de arte e estruturas culturais

A primeira bienal da história, no ano de 1895 em Veneza, está entre as situações e os acontecimentos que permitem a instauração daquilo que até hoje entendemos por indústria cultural. Em função da revolução industrial, iniciada no século XVIII, naquele momento histórico já se fazia a associação entre tais termos aparentemente tão díspares,

onde a idéia de indústria nos remete a linhas de montagem e reprodução em série, e a idéia de cultura evoca uma reflexão interiorizada do homem.

De fato, podemos afirmar que no fim do século XIX, em função do desenvolvimento de um capitalismo liberal, uma sociedade de consumo estabelecia-se rapidamente e alimentava o desenvolvimento dessa indústria. É a partir desse momento que se observa com mais precisão – e como aspecto da modernidade – o surgimento abundante de produtos derivados dos objetos relativos a uma chamada alta cultura, como os folhetins. No entanto, já ponderando sobre os riscos de classificar esses objetos de forma maniqueísta, entre alta e baixa cultura, Umberto Eco (1970:16) afirma que “tanto as propostas para o divertimento evasivo até os apelos para a interiorização surgem dialeticamente conexos, cada um deles recebendo do contexto uma qualificação que não mais permite reduzi-los a fenômenos análogos surgidos em outros períodos históricos”.

Ou seja, na segunda metade do século XIX, o mundo ocidental já percebia o potencial econômico do chamado lazer cultural e passava a entendê-lo como um novo mercado, dentro da nova lógica econômica e cultural. Este lazer foi, aos poucos, formando a indústria do entretenimento, amplamente inserida no contexto contemporâneo. Por exemplo, Schwartz (2001), em um artigo sobre a Paris fim-de-século, aponta o Museu de Cera, o necrotério de Paris e os Panoramas como os três principais locais de prazer dos parisienses. Por um lado, devemos lembrar que a única dessas atrações gratuita era o necrotério de Paris – ou seja, as atrações pagas, o consumo de entretenimento, já estavam difundidos. Por outro, salientamos que estes três espetáculos estavam ligados às transformações no comportamento das sociedades, onde se destacava a ânsia das pessoas pelo ‘novo’, no meio de um cotidiano que se apresentava vertiginoso em função da aceleração das transformações, principalmente, tecnológicas.

A crescente valorização da descoberta, da noção de progresso, têm sua origem no pensamento iluminista, desenvolvido a partir de meados do século XVII e que, em função dos avanços alcançados no meio científico, vislumbrou e empenhou-se na busca por uma liberdade de reflexão até então inimaginável. A razão iluminista prometia uma total independência do homem em relação às forças reguladoras da sociedade através da desmistificação do conhecimento e da organização social. Essas transformações de postura diante da realidade estabelecida, associadas às descobertas científicas e tecnológicas, constituem-se como bases da modernidade, onde o transitório, o fugidio, o contingente são seus traços mais marcantes, já indicados por Baudelaire, em 1863.

Então, é interessante perceber que essa disponibilidade social diante do novo, o gosto pela experiência, bem como o desenvolvimento de uma indústria cultural, onde essa predisposição pela experiência é explorada a ponto de exigir novas reflexões a cerca das concepções de cultura, estão na raiz do surgimento das bienais. Este modelo de exposição de arte é um dos muitos fenômenos dos tempos modernos, e pode ser entendido, ao mesmo tempo, como produto e como parte motora da nova indústria. No entanto, é preciso salientar que, depois de Veneza, a segunda bienal de arte vai surgir apenas em 1951, em São Paulo, denotando, como veremos adiante, o importante papel político desses eventos.

Note-se que a primeira edição da Bienal de Veneza, em 1895, coincidiu com inúmeras descobertas tecnológicas - o cinematógrafo, o rádio-telefone, a radiografia, todas no mesmo ano - enfim, vivia-se a Era da Eletricidade. Além disso, na segunda metade do século XIX já se produziam câmeras fotográficas industrialmente. Ao mesmo tempo, essa avalanche tecnológica veio acompanhada de inovações no domínio das artes visuais: *Courbet*, já em 1866, inquietara o meio artístico com a obra *A Origem do Mundo*; *Manet*, em 1863, pintou *Le Déjeuner sur L'herbe*, e *Cézanne* fez sua primeira exposição individual justamente em 1895. Ou seja, esta primeira bienal nasceu em um contexto onde não só a

modernidade se fazia presente como também o modernismo. No entanto, é importante salientar que este evento, apesar de ser simultâneo a estas inovações plásticas e possuir uma estrutura moderna por sugerir a conexão entre cultura e indústria, não representava a modernidade artística da época.



Coubert

A origem do mundo, 1866.



Cèzzane

The Great Pine, 1895.

De fato, os exemplos até aqui referidos são relativos ao modernismo estético que desenvolvia-se, principalmente, em Paris, justamente porque a Itália não acompanhava estas transformações artísticas. Nesse sentido, Giulio Carlo Argan (1992) afirma que, nas suas três primeiras décadas, a Bienal de Veneza constituía o centro do modernismo moderado, aquele que agradava a burguesia da época.

“Os grandes pesquisadores, como Cézanne, os inovadores como Van Gogh continuam a ser ignorados (no início do século XX), mas não mais por culpa dos acadêmicos, que por toda parte estão em baixa: a sociedade moderna, que se vangloria de ser avançada, quer artistas avançados, contudo não lhe agrada a arte que levanta problemas” (Argan, 1992:208).

O que essas considerações nos indicam é a complexidade do campo das artes visuais no início do século XX, onde coexistem e se desenvolvem tanto os sistemas modernos de circulação da arte, como as galerias comerciais e as exposições individuais e coletivas, quanto a própria arte que se questiona a respeito das suas especificidades. Além disso, podemos detectar nesta colocação de Argan (1992) o deslocamento entre a idéia de reflexão e a idéia de diversão, como se o questionamento não pudesse ser algo prazeroso. Ainda que o autor não tenha explicitado a dicotomia reflexão – diversão como problemática, quando ele afirma que a sociedade moderna não gosta da arte que levanta problemas, está evidenciando a distância crescente entre tais pares. Mesmo a noção de arte como objeto de troca – que em si não é nova – já se organiza sob o signo de mercadoria, isto é, relacionada a uma elite econômica, que nem sempre corresponde a uma elite cultural.

Em relação ao aspecto da arte estar subordinada ao mercado, Theodor Adorno, que elaborou o conceito de indústria cultural nos anos 1940, afirma:

“...a liberdade absoluta na arte entra em contradição com o estado perene de não- liberdade do todo. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da idéia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana” (Adorno,1970:11).

Certamente esta afirmação é um tanto trágica, mas não deixa de apontar para os desafios da esfera artística em relação à nova estrutura à qual está subordinada.

Ou seja, podemos dizer que o autor lamenta a consolidação de um mercado de arte ao qual o campo artístico passa a estar vinculado – e que vai fazer parte do estado de não-liberdade do todo, expressão utilizada por Adorno ao referir-se à situação da cultura diante da lógica industrial. Pierre Bourdieu (1974:103), por outro lado, vai afirmar que a constituição de um mercado de arte pode propiciar aos artistas o ensejo de afirmar, paradoxalmente, “a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e a singularidade da condição intelectual e artística”.

Sob esta perspectiva, a própria existência de um mercado pode ser encarada como um desafio ao artista, capaz de reforçar, em alguns casos, a dimensão incontrolável da arte. O fato é que não existe - e nunca existiu - um espaço puro de ocorrência da arte. No entanto, é justamente a singularidade da condição intelectual e artística apontada por Bordieu (1974), que, por um lado, nos impele a desenvolver as reflexões a cerca da Bienal do Mercosul a partir de entrevistas com artistas que participaram desta exposição. Ao privilegiar o ponto de vista dos artistas sobre a Bienal do Mercosul - objeto de estudo configurado a partir de proposições artísticas -, pretendemos não só enxergar um outro lado de um objeto multifacetado, mas também encontrar frestas e aparas que talvez só possam ser detectadas através de um olhar impregnado da experiência sempre complexa de participar de uma bienal.

É importante salientar que todo o processo descrito até aqui se dá de forma relativamente clara na Europa, centro dominante do mundo pelo menos desde o Renascimento até a Segunda Guerra Mundial, e berço de transformações econômicas e culturais que vão influenciar, principalmente, os países submetidos por este centro à condição de colônia. Nos chamados países do terceiro-mundo – hoje conhecidos como “países em desenvolvimento” –, a industrialização, a independência dos campos de produção simbólica, a consolidação de mercados, enfim, a modernidade, não respeita uma

lógica crescente de complexidade, sendo desde sempre um processo que se dá em conflito permanente.

O teórico Homi Bhabha (2003) vai afirmar, inclusive, que estes países são constituídos de outro modo que não pela modernidade.

“Tais culturas de contra-modernidade pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para ‘traduzir’, e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade” (Bhabha, 2003:26).

Sendo assim, é preciso perceber que tanto os modelos de organização quanto as teorias de um determinado lugar são sempre fruto de uma interpretação, que serão constantemente ressignificados quando transpostos para outros universos culturais. Por exemplo, poderíamos mencionar as noções de mercado levantadas por Adorno e Bourdieu, e desenvolvidas cientificamente por Philip Kotler nos anos 1970, como situações peculiares em relação ao meio da arte e, mais particularmente, em Porto Alegre, enquanto cidade que cedia a Bienal do Mercosul desde 1997. Em Porto Alegre é mais apropriado falarmos em circuito de arte do que em mercado de arte, dada a ausência de galerias expressivas e de artistas que sobrevivam apenas da comercialização de seus trabalhos. Ou seja, não é a imanência de um campo crescente que provoca o surgimento deste evento, e sim uma percepção de que a bienal pode, teoricamente, incitar o desenvolvimento de um mercado cultural – e econômico – nesta região do país e do continente.

De fato, em termos de investimento financeiro, as quatro primeiras edições deste evento somam mais de dez milhões de dólares, o que em si já é bastante significativo como sinal de movimentação econômica em torno da arte. Porém, é preciso levar em

consideração que, a partir do surgimento desta bienal, se percebe uma estagnação do Estado local. Ou seja, as instituições culturais públicas não estão recebendo a atenção merecida porque os governos municipal e estadual preferem investir no grande evento.

Se é verdade que desde o surgimento desta bienal, em 1997, esta região do país tem a oportunidade de ver periodicamente um grande número de obras de arte que dificilmente circulariam por aqui, também é verdade que as estruturas locais, como a Casa de Cultura Mário Quintana, a Usina do Gasômetro, o próprio Museu de Arte do Rio Grande do Sul, não conseguem manter uma programação constante fora do período da bienal muito em função da escassez de recursos públicos, concentrados na Bienal do Mercosul. Todos os artistas entrevistados reconhecem e apontam pontos positivos no surgimento da bienal, principalmente em relação à possibilidade de contato com a arte contemporânea, porém muitos indicam a percepção de uma estagnação em relação ao circuito local, como Elaine Tedesco, Elida Tessler, Hélio Ferverza e Jailton Moreira. Nas palavras de Moreira¹:

“...se o preço de uma bienal for cinco ou dez milhões de reais ou de dólares, isso pode ser apenas uma parte do preço. Uma outra parte do preço da bienal – que infelizmente acabou se confirmando - é uma espécie de inoperância total durante dois anos de uma certa estruturação que chegou a existir”

1.2. Genealogia das exposições de arte

As considerações desenvolvidas até o momento contextualizam, ainda que de maneira breve, o surgimento da primeira exposição de arte do tipo bienal. No entanto, é importante colocar que, antes disso, as exposições já se consolidavam como o principal

¹ Anexo I, pág 197 do presente trabalho.

meio através do qual a produção de arte chega até nós. A origem desse fenômeno remonta ao Salão de Paris, ocorrido pela primeira vez em 1737. Obviamente, antes desta data já se organizavam mostras de arte para diferentes grupos sociais, mas é o Salão de Paris que institucionaliza a exposição de objetos de arte para a coletividade chamada “público” (Martha Ward, 2000:451).

De fato, a principal tensão que se percebe com o surgimento de exposições para grupos indeterminados ocorre entre a noção da experiência da arte como algo individual e privado e o próprio formato dessas mostras, que propõem uma esfera artística pública e ampla. Essa tensão, detectada já em suas origens, não deixará de ser sentida mesmo nas exposições contemporâneas, devido aos diferentes interesses – comerciais, culturais, sociais – das mostras de arte. Além da transposição das fronteiras entre público e privado, outro aspecto das exposições de arte desde os seus primórdios é o fato de elas representarem alguma totalidade maior do que elas mesmas. A ensaísta Martha Ward (2000) afirma que essa observação pode ser descrita, por um lado, como a história das noções intuitivas com as quais as exposições organizam seu conteúdo e, por outro, como a história das noções que governam inclusão, exclusão e valor.

Complementando estes dois aspectos, temos a organização do espaço expositivo como terceiro ponto a ser percebido em qualquer exposição que se analise. Essa dimensão investiga como os arranjos físicos e os métodos de apresentação de obras podem sugerir o modo como elas devem ser vistas, determinando a relação a ser estabelecida entre o visitante e o que é mostrado. Esses três aspectos das exposições - transposição das fronteiras entre público e privado, representação de uma totalidade maior que elas mesmas e organização do espaço expositivo -, fazem parte da sua história e vão ser tão múltiplos quanto o são as mostras de arte. No entanto, é só a partir do século XX que podemos apontar para uma articulação de uma ciência ou discurso expositivo.

A conceitualização das exposições está associada, principalmente, às mudanças que ocorreram durante o século XX na interpretação dos objetos – a partir do estruturalismo e da semiologia – e na concepção dos visitantes. Os discursos até então associados aos agrupamentos de obras de arte - principalmente aquelas organizadas por museus - geralmente tinham a dimensão utópica do iluminismo, onde as organizações das mostras eram mais taxonômicas do que associativas. Ainda assim, é bom frisar que são as experiências expositivas realizadas durante os séculos XVIII e XIX que constituem as bases desse campo contemporâneo de investigação teórica. Essas proposições inaugurais também podem ser analisadas à luz dos seus múltiplos sentidos e objetivos, evidenciando-se dessa maneira como a popularização desse recurso afetou não só a relação das sociedades com a arte, mas principalmente as suas conseqüências na produção artística.

Ao perguntar-se como o formato das exposições e suas demandas influenciaram a arte moderna, Ward (2000:458) exemplifica que as séries de obras de Monet seriam inconcebíveis sem as exposições individuais, tão comuns nos anos 1890. No entanto, parece-nos necessário questionar se o contrário também não ocorre, onde um tipo de produção vai gerar novas formas de exposição. Essa relação entre demanda artística e demanda expositiva é um dos aspectos centrais nas mostras do tipo bienal, e é aqui evidenciada através do depoimento de artistas que participaram da Bienal do Mercosul. O fato de nove dos vinte artistas entrevistados terem indicado a possibilidade de realização de um novo trabalho como a principal razão ou motivação para participar de uma bienal revela o quanto a arte contemporânea depende de estruturas financiadoras para se realizar.

1.2.1 Exposições como meio de comunicação

O entendimento das exposições de arte como meio de comunicação é próprio daquelas mostras que têm o visitante, o público, como um dos seus principais objetivos. Sem dúvida existem outras possibilidades de conceituar as exposições, mas como este trabalho está debruçado sobre uma bienal de arte, modelo estreitamente vinculado à idéia de público, nos interessa investigar como esta definição se desenvolve. Além disso, nenhuma exposição pode prescindir de visitantes, o que em si configura uma relação de troca.

Segundo a pesquisadora Angela Garcia Blanco (1999), a conceitualização de exposição como meio de comunicação está vinculada historicamente a sua consideração como produto independente do museu. Como vimos anteriormente, a idéia de público, a idéia de recorte temático, a idéia de organização espacial como portadora de significado, são os subsídios para essa conceitualização, que vai ser adotada também nas mostras realizadas por museus. De fato, os museus de todos os tipos vão constatar, no início do século XX, uma diminuição – ou pelo menos um não crescimento – do seu público, e vão transformar as maneiras de apresentar suas coleções muito em função das experiências desenvolvidas nas exposições não vinculadas a essas instituições. É a partir daí que se definem conceitualmente estratégias e objetivos nesse tipo de organização, considerando-se as exposições não só como um meio para transmissão de idéias, mas também como um mercado em desenvolvimento.

No entanto, nesta definição, constata-se outro ponto de tensão nas exposições, posto que “a comunicação se entende como oposto à cultura porque se considera que pertence ao campo dos meios e técnicas de mercado e intui-se o perigo da disnívelização” (Blanco, 1999:46). A autora afirma que o auge da evolução do conceito de exposição está em fazer

deste meio de comunicação um espetáculo, onde se pretende unir informação e diversão. Ao considerar as exposições como um meio de comunicação, ainda Blanco (1999:08) vai afirmar que o seu resultado “é consequência de uma resposta seletiva e de um modo de entender e valorizar seus referentes (público e objetos) decidindo, em última instância, se expõem objetos ou comunicam idéias”. Além disso, qualquer exposição que se analise é também consequência de um super investimento de sentido, seja ela contemporânea ou o próprio Salão de Paris.

Então, uma exposição é o resultado de uma combinação de variáveis que serão definidas, principalmente, pelos objetivos de determinada mostra e suas estratégias comunicativas. Nesse sentido, encontraremos em Davallon (apud Blanco, 1999) uma classificação de três tipos de estratégias em função dos objetivos comunicativos das exposições. A saber: estratégia estética, estratégia pedagógica e estratégia lúdica. Pensando sobre as especificidades das exposições de arte do tipo bienal internacional, somos obrigados a perceber que, invariavelmente, estas mostras se utilizam das três estratégias apontadas por Davallon (apud Blanco, 1999). As bienais de arte geralmente são formadas por um conjunto de atividades que compõem-se de várias exposições, com artistas homenageados, países convidados, seminários, e isso tudo porque um dos seus objetivos é ser visível para além do local onde acontecem. A dimensão do evento e a sua difusão passam a ser uma ferramenta de visibilidade, mais diretamente associada à estratégia lúdica.

Quando essas grandes mostras de arte apresentam núcleos históricos, o que sempre ocorreu na Bienal do Mercosul, fica evidente a estratégia educativa adotada por estes eventos, que sabem tanto da carência real dos acervos locais, quanto do poder de atração que elas exercem no grande público por já serem legitimadas. Além disso, são as mostras históricas que mais agradam aos investidores, normalmente pessoas mais conservadoras

em termos culturais, porque elas garantem o retorno de público esperado pelos patrocinadores.

Normalmente, essas exposições são estruturadas tendo um curador geral e outros curadores para cada país participante. São esses profissionais que vão dar respaldo cultural para estas mostras. O curador geral, muitas vezes, acaba sendo o destinatário de todas as críticas, negativas ou não, ao evento. A importância que o curador assume, principalmente a partir dos anos 1980, vai estar relacionada justamente ao poder que lhe é conferido no sistema das artes. Esta figura toma vulto na medida em que os acadêmicos e críticos tornam-se menos influentes nas decisões sobre o destino da carreira do artista².

Podemos identificar em muitos autores várias definições para tipos de curador, desde curador como facilitador, como corretor cultural, até como árbitro cultural ou como burocrata a serviço das instituições em primeiro lugar. O que é difícil de identificar nos dias de hoje são exposições sem essa figura. As bienais de arte, principalmente aquelas surgidas a partir dos anos 1980, precisam de um tipo de curador capaz de transitar entre várias dessas definições, pois um dos seus objetivos é solidificar-se como instituição. Ou seja, o curador do grande evento também interfere na credibilidade institucional da exposição.

As três estratégias comunicativas desenvolvidas por Davallon (apud Blanco, 1999) dão conta de algumas possibilidades de abordagem da arte por parte da organização das mostras, afinal supõe-se ser a arte o principal objeto de uma exposição, e estas estratégias seriam apenas meios para alcançar um objetivo comum a todas elas, que é a aproximação entre as pessoas e a arte. No entanto, o que normalmente acontece nas exposições do tipo bienal é que esses eventos em si geram mais discussão do que as obras apresentadas.

² OGUIBE, Olu. *O fardo da curadoria*. In: *Concinnitas 6*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

Talvez isso ocorra porque, atualmente, este tipo de exposição se parece mais com feira de arte, no sentido pejorativo³, do que com exposições que propõem uma idéia ou leitura sobre a arte. De fato, uma das promessas de qualquer bienal, principalmente a partir do surgimento da figura do curador, é apresentar uma possibilidade de leitura, ou de recorte, de uma produção de arte contemporânea. Ao propor um tema ou uma hipótese conceitual, o curador, por um lado, se aproxima de um debate crítico e, por outro, permite que se observe uma relação entre os trabalhos ali apresentados.

No entanto, o tamanho dessas mostras muitas vezes inviabiliza esse tipo de aproximação, fazendo com que a única maneira de conhecermos as idéias do curador seja através da leitura dos catálogos. Com isso, obviamente reduz-se novamente o espectro de comunicação almejado por essas mostras, revelando mais uma vez a contradição existente entre dois dos seus objetivos: um grande público, quantitativo, e uma reflexão de qualidade sobre a arte contemporânea.

1.3. Dois pontos: Bienal de Veneza – Bienal de São Paulo

A Bienal de Veneza, surgida no calor das transformações dos modos de produção, circulação e consumo de bens simbólicos, pode ser encarada como uma das primeiras exposições modernas - em termos estruturais -, onde a complexidade de sua organização e das suas pretensões tornava-a tão fascinante e atraente aos olhos do público quanto às outras novidades do mundo moderno. Sem dúvida, as opiniões a respeito do evento nunca foram uma unanimidade, e nem as suas escolhas agradaram a todos, mas a sua realização

³ Sabemos que, hoje em dia, feiras de arte como a ARCO ultrapassam seus objetivos mercadológicos, configurando-se em eventos onde existe espaço para reflexão e abordagens estéticas.

ecoou por todos os campos que de alguma forma poderiam sofrer transformações em função da mostra⁴.

As negociações para a primeira edição da referida bienal começaram em 1893, lideradas pelo então prefeito de Veneza, Riccardo Selvatico. A idéia inicial de realizar uma exposição bienal de arte italiana acabou substituída por um projeto ainda mais audacioso, que incluía também a arte de outros países. A situação política e cultural da Itália⁵ daquela época não acompanhava a liberdade e modernidade vigentes, por exemplo, na França, mas a percepção do potencial retórico da arte sempre acompanhou a sociedade italiana. Talvez por estas razões, aliada à sua forte tradição artística, tenha sido a Itália o primeiro país a sediar uma bienal de arte internacional, onde a arte era apenas um dos interesses em jogo.

Como já foi dito, a modernidade da Bienal de Veneza era mais em nível estrutural do que artístico. Em parte, isso pode ser associado ao fato de que até 1920 o presidente da bienal era sempre o prefeito de Veneza, certamente mais apto a decisões políticas do que artísticas. A relação entre o poder público e a organização da mostra provavelmente nunca deixou de existir, mas é somente a partir de 1920 que as decisões na esfera da arte começaram a ser tomadas por pessoas com formação na área⁶.

Apesar da Bienal de Veneza ter sido algo novo como projeto de exposição há mais de um século, ela continua sendo até hoje referência para muitas propostas do gênero.

O sistema de seleção dos artistas feito por convite, bem como seções internacionais e a distribuição de prêmios, são aspectos que faziam parte do projeto desde a primeira edição da bienal. O primeiro pavilhão nacional foi construído em 1907, e em 1914 já eram sete os

⁴ Catálogo BIENALE DI VENEZIA. *Identity and alterity – figures of the body* 1895/1995. Venice: Marsilio Editori, 1995.

⁵ “A situação frente à qual a arte italiana se encontra antes afastada e depois atrasada é a situação romântica. Sairá dessa posição periférica ou provinciana apenas no início do século XX com o futurismo, cuja tarefa histórica será justamente a de preencher a lacuna romântica e de inserir a arte moderna italiana numa situação cultural européia” (ARGAN, 2002:155).

⁶ As informações a respeito das peculiaridades de cada edição da Bienal de Veneza estão disponíveis no site oficial da instituição: <http://www.labiennale.org/en>.

países com espaços específicos para expor seus artistas⁷. Muitas dessas características sofreram alterações ao longo dos anos, como o próprio sistema de premiação e de seleção dos trabalhos, mas alguns destes aspectos seculares continuam sendo adotados nas mostras contemporâneas, como os pavilhões nacionais. Nesse sentido, citamos como exemplo a montagem por países, ocorrida na quarta Bienal do Mercosul, curada por Nelson Aguilar.



Bienal de Veneza, 1895.

É sabido que são essas representações nacionais, onde os países arcam com os custos de sua delegação, que viabilizam economicamente grande parte das bienais. A Bienal de Veneza⁸ organiza-se dessa maneira, e a Bienal de São Paulo, até a sua edição de 2004, também foi financiada desta forma.

Já a Bienal do Mercosul se responsabiliza em viabilizar todos os custos do evento, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho. Mesmo assim, em muitas dessas mostras, a montagem é realizada por analogia de linguagem, evitando um recorte

⁷ 1907, pavilhão da Bélgica; 1909, pavilhões da Alemanha, da Hungria e da Inglaterra; 1912, pavilhão da França; 1914, pavilhão da Rússia.

⁸ Fotos retiradas do site oficial da Bienal de Veneza.

geográfico para proposições artísticas. A próxima Bienal de São Paulo, em 2006, será a primeira edição deste evento a abolir de fato essas representações nacionais. Ao dispensar a participação econômica dos países convidados, a bienal paulista indica que ainda existem possibilidades de transformação desse modelo expositivo⁹.

O surgimento da Bienal de Veneza e o surgimento da Bienal de São Paulo distam em mais de cinquenta anos, mas podem ser relacionados na medida em que ambas situações configuram-se, também, como estratégias políticas para ativar determinadas regiões.

De fato, após a Segunda Grande Guerra, houve uma retomada do comércio mundial e conseqüente intensificação das comunicações internacionais. A situação cultural do Brasil, entre outros aspectos da nossa sociedade, sofreu importantes transformações na esteira do desenvolvimento das relações internacionais. Não é por acaso que neste período, entre 1947 e 1949, são fundados os museus MASP, MAM/SP e MAM/RJ e, em 1951, é inaugurada a primeira Bienal de São Paulo.

O surgimento destas instituições está ligado tanto às disputas empresariais envolvendo, de um lado, Assis Chateaubriand (proprietário do conglomerado Diários Associados, que agrupava jornais, emissoras de rádio e TV) e, de outro, Francisco Matarazzo Sobrinho (dirigente do maior parque industrial da América Latina); quanto, principalmente, ao próprio momento do mundo. A proliferação de museus a partir da segunda metade do século XX é um fenômeno eminentemente internacional e ainda em desdobramento, conectado com o desenvolvimento econômico e político do século.

A idéia e o senso de oportunidade para realizar uma Bienal Internacional em São Paulo partiu do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, que anos antes tinha sido peça fundamental para o surgimento do MAM/SP. Este industrial havia integrado a comissão

⁹ CYPRIANO, Fábio. Bienal rompe fronteiras geopolíticas. Folha de S. Paulo, 04/07/2005.

brasileira da Bienal de Veneza de 1948, interrompida desde 1942 em função do conflito bélico. Esta edição da exposição veneziana se propunha a uma revisão da arte e deu especial atenção à arte contemporânea, com a participação da famosa coleção de Peggy Guggenheim, e de artistas como Chagall e Magritte, além de uma retrospectiva da obra de Picasso. Conforme Leonor Amarante (1989:14), dessa experiência, Matarazzo trouxe o regulamento da Bienal de Veneza e adaptou-o ao Brasil.

Independente de alguns aspectos singulares da primeira edição da Bienal de São Paulo, como as escolhas dos artistas dos países participantes serem feitas pelas respectivas embaixadas – fato que, de certa maneira, perdurou até a sua 13^a edição, em 1975 –, ou os prêmios com nomes das empresas de “Ciccilo” (Amarante, 1989:15), o evento trouxe uma agitação até então inédita em um circuito de arte que apenas começava a se firmar. Por exemplo, o movimento concreto, que desde 1948 começava a organizar-se, encontrou na primeira Bienal de São Paulo um aliado para afirmar suas propostas artísticas, já que a importância e a ‘internacionalidade’ do evento ajudavam a legitimar a sua arte. Não podemos esquecer que o grande vencedor do prêmio de escultura desta bienal foi Max Bill com o trabalho Unidade Tripartida, ambos – autor e obra – referências mundiais da arte abstrata.

Se, por um lado, a primeira Bienal de São Paulo foi vista pelo arquiteto J. B. Vilanova Artigas como expressão da decadência burguesa, pela presença massiva de arte abstrata e não engajada, escolhidas pelas embaixadas dos países participantes¹⁰, por outro lado, Mário Pedrosa (1986:252) apontava para o fato de o abstracionismo, assim como todo movimento moderno, “ser revolucionário, no sentido de reorganização da ordem social em termos racionais, harmônicos e científicos”. Pedrosa enxergava na Bienal de São

¹⁰ “Os artistas americanos foram escolhidos pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, e os artistas italianos foram indicados pela Bienal de Veneza. Os demais artistas foram selecionados por suas respectivas embaixadas” (Ibid:17).

Paulo a possibilidade de troca entre a arte do mundo, acreditando justamente na arte brasileira como a grande beneficiada do evento, apesar dos problemas inerentes à mostra. Nas palavras de Décio Pignatari (2002:15), “foi a dinâmica atualizadora da Bienal de São Paulo, acionada na segunda metade do século XX, a principal responsável pela revolução visual brasileira”.

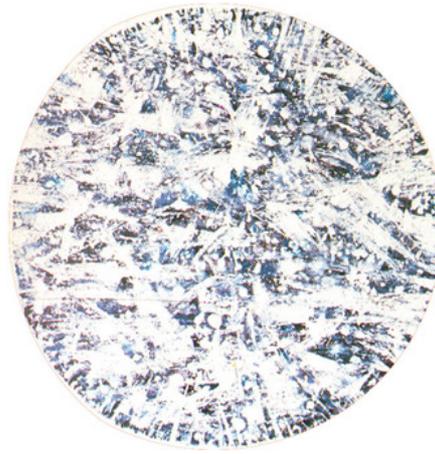
Sem dúvida, a partir do momento em que este evento firma-se como acontecimento importante no calendário internacional de artes visuais, ele passa a ser referência obrigatória – como parâmetro, exemplo, ou contraponto – para as manifestações artísticas dentro do Brasil. Como este trabalho é centrado na Bienal do Mercosul, ressaltaremos alguns aspectos da história da Bienal de São Paulo que podem ser relacionados ao evento sulista.

No que tange à discussão entre periferia e centro, já na 2ª edição da bienal paulista ocorreu um episódio polêmico. Nesta edição, o Grande Prêmio de Pintura foi dividido entre o mexicano Rufino Tamayo e o francês Alfred Manessie, o que – segundo José Gomez Sicre (apud Amarante, 1989:43), diretor do Museu de Arte Contemporânea da América Latina, em Washington – se deu porque “um latino-americano não poderia receber um prêmio tão importante sozinho”, evidenciando a orientação euro-norte-americana da bienal paulista.

Ainda, é relevante mencionar a 9ª Bienal de São Paulo, em 1967. Neste ano foi instituído o Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho, cujo vencedor foi o colombiano Alejandro Obregon. Foi durante esta edição da mostra paulista que surgiu a idéia de criar uma Bienal Nacional, que aconteceria nos anos pares, e serviria para selecionar os brasileiros para a Bienal Internacional. Fábio Magalhães – curador das II e III edições da Bienal do Mercosul – participou da organização da primeira Bienal Nacional, em 1970.



Rufino Tamayo
Animais



Alfred Manessier.
Bola de Neve II

Este evento paralelo teve quatro edições, deixando de existir em 1978, ano da única edição da Bienal Latino Americana.

A Bienal de São Paulo de 1969 foi marcada pelo merecido boicote de grande parte dos artistas nacionais e estrangeiros, em função das relações do evento com a ditadura militar. França, Holanda, Venezuela, Iugoslávia e Suécia foram alguns dos países que não compareceram à bienal. No Brasil, alguns dos artistas convidados que se negaram a participar do evento foram Lygia Clark, Hélio Oiticica e Carlos Vergara. Curiosamente, Vilanova Artigas, que criticou a primeira bienal justamente por suas relações políticas escusas, concordou em expor. Também é importante apontar que o crítico Angel Kalenberg - curador do Uruguai nas três primeiras Bienais do Mercosul - foi o responsável pela seleção de artistas uruguayos desta 10ª Bienal de São Paulo¹¹.

As primeiras mudanças significativas na estrutura deste evento ocorreram em 1977, na sua 14ª edição, onde os artistas tinham que se adequar a um dos sete temas propostos pelos Operadores Culturais da Fundação. Não por acaso, esta foi a primeira bienal que

Matarazzo não presidiu¹². Na edição seguinte, a premiação foi abolida, fato que já havia ocorrido nas bienais de Veneza e Paris. É também na 15ª Bienal de São Paulo que aparece pela primeira vez a figura do curador, com Carlos Von Schmidt. Finalmente, na sua 16ª edição, o curador Walter Zanini realizou a montagem da mostra por analogia de linguagem, e não mais a organização por países realizada até então¹³.

Neste momento é interessante ressaltar que pelo menos três nomes associados às primeiras décadas da bienal paulista – Fábio Magalhães, Jorge Glusberg e Angel Kalenberg – vão reaparecer quando tratarmos especificamente da Bienal do Mercosul. Este dado pode indicar tanto uma relação espelhada do evento sulista com a exposição do centro do país, quanto uma certa acomodação em encontrar outras vozes para tratar da arte. Ou, mais ainda, pode indicar uma conexão das idéias da Bienal do Mercosul com os discursos desenvolvidos por esses curadores.

Enfim, o desenvolvimento da Bienal de São Paulo acompanhou as mudanças internacionais deste tipo de mostra, como adotar temas, curadores, abolir os prêmios, entre outras especificidades. E, assim como esta mostra surgiu inspirada no modelo europeu da Bienal de Veneza, a Bienal do Mercosul surge baseada na nova tendência do circuito de exposições de observar a produção de arte fora do eixo Estados Unidos - Europa.

Se o espaço de encadeamento, desenvolvimento ou regressão desses eventos é eminentemente histórico, é preciso percebê-los também em sua dimensão temporal, principalmente em se tratando da Bienal do Mercosul. Marc Augé (1994:61) reflete sobre essa dicotomia “espaço histórico - espaço temporal”, apontando não só para a

¹¹ Ibid:196.

¹² Nesta edição da bienal paulista, o grande vencedor do Prêmio Itamaraty foi o *Grupo de los trece* com a instalação *Signos em Eco-sistemas Artificiais*. Segundo Frans Krajberg, este grupo argentino era financiado pelo ‘magnata’ Jorge Glusberg. Ibid. p. 244 Este crítico foi o curador da Argentina na II e III edições da Bienal do Mercosul. (Idem:195).

¹³ Também nesta edição, foi promovido um encontro entre curadores de bienais, onde estiveram presentes os curadores da Bienal de Medellin, de Veneza, de Paris, de Sidney, da Documenta de Kassel, além é claro, do curador da Bienal de São Paulo. (Idem:195).

periodicidade de determinados acontecimentos sociais, mas também para a identificação do poder com o lugar onde ele é exercido como forma de permanência. Ou seja, podemos concluir que também as bienais revelam uma mimetização com os significados e mitos associados ao lugar onde ocorrem. Nesse sentido, temos como sede da Bienal de São Paulo, cidade símbolo do desenvolvimento do país, um ícone do modernismo brasileiro: o antigo Pavilhão das Indústrias, construído por Oscar Niemeyer especialmente para feiras e exposições, e que tornou-se o espaço oficial da mostra paulista. E na Bienal do Mercosul, acordo econômico firmado em um plano de globalização econômica, nenhuma sede, nenhuma localização fixa além da cidade de Porto Alegre.

Se até aqui apontamos questões de ordem política e econômica envolvidas no surgimento das primeiras bienais de arte, neste momento, é importante reafirmar que além desse fator, questões de ordem interna à produção artística vão estar articuladas à proliferação deste tipo de evento no fim do século XX. Além disso, nos parece necessário relacionar a superabundância de bienais com as colocações de Marc Augé (1994) a respeito do mundo contemporâneo, que ele define como supermodernidade.

2. Ponto nodal: o espaço transitório

“Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é que a supermodernidade é produtora de não-lugares. (...) Mas o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (Augè, 1994:74).

Neste capítulo procuraremos investigar o que torna tão popular, no fim do século XX e início do século XXI, o recurso da exposição do tipo bienal para veiculação de artes visuais. Observaremos reflexões que se dão a partir da configuração de um mundo pós-colonial e pós-fronteiras geográficas, porém, em um certo sentido, onde se reeditam estratégias modernas de legitimação de objetos artísticos.

2.1 A moda das bienais

Ao analisar a situação das artes visuais no Brasil no período que antecede a primeira Bienal de São Paulo, o crítico Mário Pedrosa (1986:279), aponta para algo que ele chama de “moda dos museus”. No final da década de 1940, como já mencionado, ocorreram as fundações do MASP, do MAM/SP, e do MAM/RJ. Utilizando a expressão sugerida por Pedrosa, podemos afirmar que no final do século XX consolida-se, em todo o mundo, a “moda das bienais”. Em um levantamento é possível identificar a criação de mais de vinte eventos desse tipo surgidos entre a década de 1980 e os dias de hoje¹⁴.

¹⁴ Disponível na Internet. www.universes-in-universe.de . Jul.2005.

Tendo em vista que este trabalho se propõe a analisar a Bienal do Mercosul, iniciada em 1997, é interessante mencionar alguns dos eventos do gênero que se assemelham a estrutura e porte desta Bienal. Inaugurando a tendência das bienais excêntricas temos, em 1984, o surgimento da Bienal de Havana, onde a política de Cuba – único país socialista da América – utiliza-se de uma iniciativa ligada ao capitalismo para promover um trânsito entre diferentes culturas e, principalmente, para descentralizar o mercado de bens culturais¹⁵. Também com objetivos semelhantes de impor-se culturalmente, surge em 1987 a Bienal de Istambul, chamando a atenção para as fronteiras do continente europeu. Ainda na Europa, a Bienal de Lyon, cuja primeira edição foi em 1991, pode ser associada a esta tendência internacional de bienais fora dos centros tradicionais¹⁶. Neste levantamento é interessante citar a Bienal de Montreal, iniciada em 1998, e a Bienal de Jonesburgo, cuja primeira edição foi em 1995 e já em 1997, durante a segunda edição desta bienal, motivos não esclarecidos impediram a sua continuidade.

De fato, o problema da continuidade aqui mencionado vai pairar sobre grande parte destes eventos muito em função do caráter efêmero dos “modismos”, resgatando a expressão de Mário Pedrosa, que orienta estas considerações. Enquanto as bienais não se inscrevem como necessárias para o local onde ocorrem, muito mais difícil é a sua permanência, pois estas mostras não sobrevivem quando são apenas produtos dentro de uma lógica de indústria cultural. Estes eventos precisam, de algum modo, atingir e provocar reações na esfera artística em que estão inseridas. Como exemplos, podemos citar tanto a Bienal de Cuba como a Bienal de São Paulo, ambas fundamentais, em um certo

¹⁵ É interessante lembrar que neste mesmo ano, 1984, ocorre no MOMA/NY a polêmica exposição “Primitivismo na arte moderna no século XX: relações entre arte indígena e arte moderna”, onde, apesar da pretensa mudança de paradigma, reafirmava-se uma visão eurocêntrica da arte.

¹⁶ “seguindo a ordem de descentralização, a bienal francesa de arte contemporânea ocorre fora de Paris”. www.biennale-de-lyon.org.

momento, para a arte no Brasil e no Caribe, e que sobreviveram a crises de ordem política e econômica por terem relevância cultural.

Além disso, é importante salientar que a moda das bienais, detectada a partir dos anos 1980, está associada a uma nova configuração política internacional, onde a corrente neoliberal desenvolve-se amplamente, ancorada na idéia de globalização econômica. Ou seja, não se pode ignorar o retorno político que esses eventos trouxeram, e ainda proporcionam, para os seus respectivos países.

2.1.1 Aspectos universais

As disparidades econômicas e políticas dos países onde se dão as bienais mencionadas vão viabilizar diferentes projetos, mas a principal questão que as une é a proposta de alterar um ponto de vista. Uma proposta de, através de uma mudança geográfica, propiciar uma mudança de olhar e de local de enunciação de um discurso sobre o outro, sobre o estrangeiro, sobre o excêntrico. É claro que a intenção de rearticular esse discurso nem sempre se realiza mas, pelo menos como retórica, sempre faz parte das justificativas da existência de qualquer bienal fora dos centros tradicionais.

Aliado à idéia de alterar um ponto de vista, acreditamos também na existência de um determinante estético nos “centros excêntricos”¹⁷ (ou nos países periféricos) que, de uma certa maneira, carecem e estimulam a existência dessas estruturas de apresentação dos trabalhos de arte. Como existe uma lógica de reconhecimento de qualquer proposição artística a partir da sua participação em mostras e da sua presença na imprensa, estas

¹⁷ A expressão “centro excêntrico” faz referência a uma exposição que ocorreu em Brasília, em 2003, curada por Marília Panitz e Gê Orthof. Este trabalho apropria-se deste termo para fazer referência aos chamados países periféricos, pois acreditamos em seu potencial conceitual.

regiões criam seus próprios circuitos de legitimação – muitas vezes inexistentes até então – que pretendem funcionar tanto em relação ao local quanto em relação ao âmbito global.

Esta constatação teórica, de que uma proposição artística muitas vezes só é reconhecida a partir de sua participação em determinada exposição, é comprovada na prática a partir do depoimento de Hélio Ferverza. O artista nos conta que muitos de seus colegas - artistas, professores do Instituto de Artes, alunos - nem imaginavam que tipo de trabalho ele fazia antes da sua participação na II Bienal do Mercosul, em 1999, apesar de ele estar desenvolvendo a sua pesquisa há um bom tempo e mostrando esses trabalhos em Porto Alegre desde 1994¹⁸. Hélio aponta para um tipo de visibilidade produzida por esses eventos que não é só da ordem do objeto, mas também da ordem do espetáculo.

Nesse sentido, Mari Carmen Ramírez (2000:25) afirma que nenhum outro motivo, além da necessidade de legitimação que impõe o acesso a nova ordem global, poderia explicar o porquê de uma instituição centenária – bienal – nascida no auge do período colonial e diretamente associada às metanarrativas eurocêntricas, ser utilizada para dinamizar contemporaneamente lugares tão díspares como Istambul ou Porto Alegre. Então, a necessidade de legitimação frente ao global, bem como o determinante estético associado à valorização dada à autonomia do excêntrico nos dias de hoje, podem ser entendidos como argumentos basilares para a viabilização de bienais periféricas.

Refletindo sobre as reais possibilidades de mudança de paradigma nas abordagens de elementos culturais, o teórico Homi Bhabha (2003:21) vai afirmar que “a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica”. A partir dessa afirmação de Bhabha (2003:334),

¹⁸Anexo I, pág. 187 do presente trabalho.

podemos entender as bienais, em um certo sentido, como espaços propícios para a apresentação dessa articulação social da diferença. No entanto, ele mesmo vai ressaltar que “há o perigo de que os conteúdos miméticos de um discurso ocultem o fato de que as estruturas hegemônicas do poder sejam mantidas em uma posição de autoridade através de uma mudança de vocabulário na posição de autoridade”.

Nesse sentido, mesmo considerando a proliferação de bienais excêntricas, em parte um efeito causado pela articulação da diferença, é preciso perceber que esse tipo de evento é sempre viabilizado através de grandes empresários e patrocinadores. Ou seja, podemos entender esta articulação da diferença já sob a organização do igual, a saber, o poder econômico.

Bhabha (2003) afirma que para entender como os discursos são articulados no momento contemporâneo é preciso refletir sobre a própria idéia de modernidade, onde os ideais de progresso, liberdade e igualdade se dão sob um ponto de vista eurocêntrico, excluindo-se as especificidades dos lugares onde esse processo se dá de outra forma. Nesse sentido, ele aponta que a modernidade se manifesta em acontecimentos exteriores aos grandes acontecimentos históricos e, portanto, desenvolve suas reflexões sempre partindo do individual, do objeto específico, para chegar à compreensão do espaço da modernidade pós-colonial.

Ainda que as colocações de Bhabha (2003) sejam infinitamente mais complexas e abarquem um universo muito mais amplo, que é o da cultura pós-colonial, neste trabalho também buscamos através do objeto específico, do depoimento dos artistas, a compreensão sobre o porquê do modelo expositivo bienal seguir sendo tão usual e recorrente mais de um século depois do seu surgimento.

Discutindo a proliferação destas instituições em outra esfera do debate, Andreas Huyssen (2000) vai associar o “boom” de museus e instituições culturais no fim do século

XX à diminuição do tempo presente, cada vez mais rapidamente transformado em passado. Para o autor, essas instituições, principalmente museus, suprem uma carência de estruturas voltadas à preservação da memória. As bienais de arte geralmente têm uma orientação acentuada ao momento presente, no entanto inscrevem-se historicamente, e valorizam-se como memória. Em muitos casos, principalmente em países excêntricos, funcionam como museus, apresentando mostras históricas com a intenção de “formar” um público carente destes espaços destinados à preservação do passado. Não custa repetir que a Bienal do Mercosul, até o momento, sempre apresentou mostras históricas.

A idéia de diminuição do tempo presente desenvolvida por Huyssen (2000) pode ser relacionada à idéia de superabundância factual, da qual nos fala Marc Augé (2004:33) ao investigar o surgimento de não-lugares. O autor, ao pensar sobre as transformações do mundo contemporâneo, afirma que a supermodernidade poderia se definir por três figuras de excesso: excesso de tempo, onde “a dificuldade de pensar o tempo tem a ver com a superabundância factual do mundo contemporâneo”; excesso de espaço, noção relacionada à idéia de encolhimento do planeta; e como terceira figura de excesso, a “individualização das referências”, afirmando que nunca as histórias individuais foram tão explicitamente referidas pela história coletiva. Esta situação de “supermodernidade” seria, então, propícia para o surgimento de não-lugares, que Marc Augé (2004:38) define por oposição à noção de lugar, situado no tempo e no espaço. Ou seja, “os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens, quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais” (Augè, 2004:36).

No entanto, mais do que configurar uma impossibilidade de observação histórica-temporal, o não-lugar caracteriza-se principalmente por sua impessoalidade. Existe aí a conformação de um outro espaço, ainda sendo pensado. A relação que fazemos entre esse conceito e a Bienal do Mercosul advém de algumas percepções específicas. Como já foi

dito, a Bienal do Mercosul não possui uma sede – identifica-se mesmo com a abstração que lhe dá nome: Mercosul. Esta Bienal não possui um conselho permanente de profissionais da área de artes visuais – artistas, historiadores, críticos ou curadores –, portanto não apresenta uma discussão em relação a si mesma. É um evento – no sentido mesmo desta palavra – que deixa poucos rastros no local onde acontece. Até o presente momento, esta Bienal não disponibiliza o acesso à sua documentação. Além disso, e por tudo isso, acreditamos que a Bienal do Mercosul se enquadra, em um certo sentido, entre aqueles “espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente. Como se a posição do espectador constituísse o essencial do espetáculo, como se, em definitivo, o espectador, em posição de espectador, fosse para si mesmo seu próprio espetáculo” (Augè, 2004:81).

A impessoalidade do não-lugar faz com que o indivíduo sintá-se valorizado pela coletividade que adere ao evento. O importante é participar, independente do quê. É neste aspecto que se percebe também, em se tratando de eventos culturais, o descolamento radical entre reflexão e entretenimento, onde se pressupõe que o público não quer problemas, reafirmando-se a falsa idéia de que se questionar não pode ser prazeroso.

Sendo assim, a legitimação frente ao global, a articulação da diferença, a diminuição do tempo presente e a conformação de não-lugares, são noções que perpassam a proliferação das bienais. De fato, estas abordagens se interrelacionam em cada um dos autores citados em suas reflexões, ora sobre as afirmações culturais, ora sobre os aspectos políticos de valorização das instituições culturais, ora sobre os modos de perceber o social.

2.1.2 Características específicas

Se na metade do século XX, na moda dos museus, o clima dominante era de empolgação utópica diante da multiplicidade de instituições modernas, o clima dominante em relação à complexidade das instituições culturais no momento contemporâneo é de um certo pessimismo diante das ambigüidades dessas estruturas. Aliás, para Marc Augé (2004:102), “o não-lugar é o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica”.

Sendo assim, parece-nos mister analisar as bienais partindo da premissa de Augè (2004), que afirma a necessidade de prestarmos atenção aos fatos de singularidade.

“singularidade dos objetos, singularidade dos grupos ou das pertinências, que constituem o contraponto paradoxal dos processos de relacionamento, de aceleração e de deslocalização muito rapidamente reduzidas e resumidas por expressões como ‘homogeinização’ ou ‘mundialização da cultura’” (Augè, 2004:41).

Uma bienal pode gerar um mercado de arte, inquietar o campo da cultura, além de mobilizar ações contrárias aos seus propósitos¹⁹. Por outro lado, as exposições do gênero acabam concentrando recursos, dificultando as iniciativas de menor porte. Normalmente conectadas com o lado mais forte da esfera cultural, geralmente mais disposto a concessões artísticas, as bienais surgidas no fim do século XX são alvos fáceis para a crítica que enxerga estes eventos como um prejuízo para as artes. Pelo caráter institucional que geralmente assumem, as bienais – como é o caso da Bienal do Mercosul – acabam construindo uma história oficial da arte do lugar onde ocorrem.

¹⁹ De fato, já na 9ª edição da Bienal de Veneza, em 1910, o poeta futurista Marinetti liderou um protesto anti-bienal, onde panfletos criticando o evento foram distribuídos na praça São Marcos.

Essas grandes mostras, justamente por seu porte e pretensões sociais, atraem múltiplos interesses, que vão, como já mencionado, de artísticos a econômicos e políticos. Para os artistas, é interessante fazer parte de uma exposição internacional, pois esta é uma chance de mostrar suas produções não só a um maior número de pessoas, mas também aos chamados especialistas – críticos, curadores – que freqüentam estas mostras, reforçando sua legitimação. Por outro lado, é comum os trabalhos diluírem-se no conjunto, perdendo suas especificidades, justamente devido a quantidade de obras que compõem essas exposições.

Nesse sentido, é preciso fazer uma pergunta: quais as relações possíveis entre as bienais de arte e o tipo de produção artística nos dias de hoje? Parece-nos, por um lado, que uma hipótese a ser trabalhada é a que diz respeito ao caráter efêmero dos próprios trabalhos que constituem o grosso dessas mostras. A arte contemporânea que trabalha com instalações, performances, grandes ambientes sensoriais, diálogos com o lugar onde está inserida, encontra nesses eventos uma via para mostrar uma produção que não encontra abrigo fácil nos circuitos tradicionais de arte. Em um momento onde o campo da arte era caracterizado por escolas e estilos, seria inviável a ocorrência de uma dezena de bienais ao mesmo tempo. Ou seja, questões internas da produção artística corroboram para a existência de múltiplas bienais.

Dentre os vinte artistas entrevistados para esta pesquisa, quinze realizaram trabalhos especificamente para a Bienal da qual participaram. E dentre esses quinze trabalhos, pelo menos nove não podem ser remontados pois eram ativados pelo contexto da exposição. Em muitas dessas obras, o que está sendo problematizado é a própria natureza do evento, onde o artista percebe e trabalha conceitualmente as ambigüidades da exposição. Como exemplos explícitos, podemos citar os trabalhos de Elaine Tedesco e Hélio Ferverza na II Bienal do Mercosul, a proposição de Jorge Menna Barreto na III

edição desta Bienal, e a obra de Lia Menna Barreto na IV Bienal sulista. São trabalhos que mereceriam individualmente uma análise mais profunda, mas onde já percebemos questões próprias desses eventos sendo discutidas esteticamente. A questão do mercado na “Fábrica” de Lia, a abundância de proposições artísticas nas “Cabienes” de Elaine, o problema da visibilidade em “A Função do Amanhã” de Hélio, e a existência de delimitações curatoriais em “Inseguro” de Jorge. Ou seja, a primeira característica específica do evento cultural do tipo bienal de arte, é a relação entre um tipo de produção artística projetual, e o interesse dessas exposições em apresentar tais obras.

A segunda característica que gostaríamos de levantar aqui é a relação existente entre essa demanda de produção artística e as questões de curadoria temática. Como já mencionamos anteriormente, esta figura do curador toma vulto em um momento histórico bem determinado, coincidente com a falência parcial de uma crítica que não consegue mais dar conta da produção artística, irredutível aos seus critérios de pureza. Então, de organizador com conhecimentos específicos, o curador passa a desempenhar um papel onde as suas observações pessoais vão nortear as leituras oficiais das mostras.

No entanto, como muitas obras se dão a partir do contexto de exposição, a partir de uma montagem específica, é preciso haver um diálogo bastante próximo entre o curador e o artista, através do qual serão definidos e negociados os processos de realização do trabalho. O diálogo pessoal, necessário, entre curador e artista, nem sempre acontece porque entra em contradição com a superestrutura, impessoal, de uma bienal, nos moldes que elas são e acontecem. Como veremos, pelo menos o artista Mário Ramiro refere-se explicitamente a dificuldade de estabelecer um diálogo frutífero com a organização da III Bienal do Mercosul, em função da objetividade da superestrutura.

A maior parte das bienais de arte surgidas nas duas últimas décadas do século XX, caracterizam-se por tudo que até aqui foi levantado, mas também, em se tratando de arte,

por essa necessidade de diálogo. Por mais impessoal que seja a superestrutura, com regras de comportamento que devem ser observadas pelo público, com monitores treinados para agir dentro de certos parâmetros, com limite de orçamento por obra de arte muitas vezes padronizado, a apreciação e a existência da arte enquanto meio de expressão se dá a partir da intimidade, da personalidade, do embate direto. O embate enquanto pré-requisito básico para a fruição estética entra em contradição não só com a impessoalidade do não-lugar e com a superestrutura que lhe dá forma, como também com as motivações extra culturais que viabilizam o surgimento e a proliferação de bienais de arte no momento contemporâneo.

Dessa maneira, a exposição de arte do tipo bienal, mesmo podendo ser relacionada ao não-lugar, impessoal, transitório, a-histórico, encontra no específico da arte, subjetivo, pessoal, uma possibilidade de significação que transcende os aspectos negativos elencados em relação ao espaço transitório.

3. Ponto de não retorno: o espaço em questão

“A enunciação problemática da diferença cultural, torna-se, no discurso do relativismo, o problema perspectivo da distância temporal e espacial. A ameaça da perda de sentido na interpretação transcultural, que é tanto um problema da estrutura do significante como uma questão de códigos culturais, torna-se então um projeto hermenêutico para a restauração da essência cultural ou da autenticidade” (Homi Bhabha, 2003:181).

Primeiramente, é interessante observar, ainda que de maneira breve, algumas especificidades do acordo econômico que dá nome à Bienal do Mercosul. No final da década de 1980, com as noções de globalização já bastante disseminadas, a formação de blocos econômicos mostrava-se promissora, como uma maneira de enfrentar as novas regras mercadológicas mundiais. O Mercosul – Mercado Comum do Sul – foi oficialmente instituído em 1991, sendo formado por Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. Em um segundo momento, Chile e Bolívia passaram a fazer parte do grupo. O Mercosul surgiu como mais uma tentativa de solucionar os impasses do desenvolvimento da América Latina (Vizentini, 2001).

A importância do Brasil no Mercosul se dá, em parte, pela dimensão geográfica do país. Em termos de localização, o Brasil é o país do bloco com mais fronteiras – Uruguai, Argentina, Paraguai e Bolívia. Além disso, o Brasil – ao lado do México – possui mais da metade dos jornais e das estações de rádio e TV da América Latina, consolidando-se como um forte produtor cultural. Finalmente, o Brasil também é uma referência em termos de artes visuais para o resto do continente latino-americano, muito em função da Bienal de São Paulo ser a segunda exposição do gênero mais antiga do mundo.

O aparecimento da Bienal do Mercosul em 1997 está ligado a diversos aspectos. Em primeiro lugar, esta Bienal surgiu no mesmo ano em que teve início a chamada crise

do Mercosul, com a desestruturação financeira da Ásia. No entanto, no Brasil, vivíamos uma certa empolgação econômica em função do Plano Real, que desde 1994 encorajava a retomada da produção cultural, praticamente destruída no governo Collor.

Nesse sentido, não devemos esquecer que, além do que já foi dito anteriormente em relação à identificação dessa Bienal com o lugar onde ela acontece, “quando a localização de uma exposição aparece no nome da mesma, isso faz parte de uma manobra retórica para se apropriar do status cultural, dos significados e mitos associados a tal lugar pelo imaginário coletivo” (Ferguson, 1997:30). Por isso, não podemos deixar de pensar que a Bienal do Mercosul, tendo o nome de um acordo econômico, faz parte das estratégias desse acordo. Ou seja, o evento tem um papel político importante. Além disso, essa Bienal pode ser considerada uma exceção, na medida em que ela é inteiramente financiada pelo Brasil. Na maior parte dos eventos do gênero, os países participantes arcam com as despesas das suas representações.

3.1. A I Bienal do Mercosul e a fragmentação do espaço expositivo

A I Bienal do Mercosul aconteceu entre os dias 02 de outubro e 30 de novembro de 1997. Com curadoria geral de Frederico Moraes, esta Bienal apresentava-se como uma tentativa de reescrever a história da arte latino-americana sob a perspectiva da região. Frederico Moraes, crítico atuante desde os anos 1970 também no chamado campo da arte latino-americana, organizou a mostra em torno de três temas, apontados por ele como predominantes nas artes da região. As vertentes Política, Cartográfica e Construtiva dominaram a primeira Bienal, realizando uma espécie de retrospectiva das artes visuais dos países participantes da mostra. Dentro destas categorias, encontravam-se artistas como

Torres García, Hélio Oiticica, Gaston Ugalde, Anna Bella Geiger, Noemí Escandell, Waldemar Cordeiro, entre tantos outros nomes referenciais das artes no continente.

Além deste aspecto revisionista, a primeira Bienal apresentou uma seleção denominada Último Lustro, onde se encaixavam trabalhos de artistas como Lia Menna Barreto, Keila Alvear e Mónica González, e uma mostra de Fotografia e Tecnologia, com obras de Rosângela Rennó e Júlio Le Parc, entre outros. Também foram realizadas intervenções na cidade, divididas em Obras Efêmeras, Jardim de Esculturas e Imaginário Objetual. Faziam parte destes segmentos artistas como Graciela Sacco, Amilcar de Castro e Sydia Reyes. A montagem da mostra foi feita por analogia de linguagem e não por países, permitindo um trânsito maior entre trabalhos de lugares diversos.

Nesta primeira edição da Bienal do Mercosul, a quantidade de trabalhos expostos, de artistas, de espaços de exposição, bem como de segmentos temáticos, pode ser apontada como uma das suas principais características – e estratégias. Foram mais de 800 proposições artísticas espalhadas pela cidade, em mais de uma dezena de lugares²⁰. O volume da mostra só não transbordou o limite determinado pelo acordo econômico que a nomeia: os países latino-americanos representados no evento foram aqueles que compõem o bloco, acrescidos da Venezuela, país convidado pela Bienal. O fato de alguns países da América Latina não estarem representados na mostra já inviabilizaria o projeto de reescrever a história da arte do continente, no entanto isso não foi considerado.

Foi com este amplo e audacioso cenário que a Bienal do Mercosul estreou, com um forte propósito de agitar uma determinada ordem. O tamanho da mostra por si só já tinha a capacidade de atrair a atenção para algo que estava acontecendo deslocado de um centro

²⁰ Foram exibidas 842 obras de arte de 275 artistas plásticos, sete países (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai e Venezuela), 11 espaços museológicos. 11 intervenções urbanas efêmeras. Houve a implantação de 11 esculturas junto ao Parque Marinha do Brasil, além da participação de cinco galerias de arte de Porto Alegre, uma de Novo Hamburgo e de dois espaços da capital gaúcha que programaram

tradicional, entre nós identificado por Rio de Janeiro e São Paulo. A proposta geral do curador, de reescrever a história da arte latino-americana na perspectiva do continente, também tinha a intenção de alterar um certo modelo de exposição. Esta idéia contém uma série de pressupostos no que tange às participações de países periféricos e centrais em exposições de arte, reafirmando, de uma certa maneira, a geografia como legitimadora de uma identidade. A busca de denominadores comuns em proposições artísticas de uma certa região, e que reflitam esta região, geralmente cai no discurso reducionista de ligar as noções de autenticidade e de identidade às origens. Assim, artistas que não se encaixam em um determinado tema organizador ficam de fora por não refletirem uma problemática identificadora do continente. O crítico Gerardo Mosquera (2001:47) aponta que afirmar a identidade cultural na tradição, em um sentido de pureza, é uma herança colonial: “conduz a desastrosos cultos à autenticidade, às raízes e às origens, sobretudo em uma época pós-colonial”. Ou seja, a compartimentalização da arte e das culturas é um princípio das culturas dominantes, aplicado *ad infinitum* em mostras de arte internacionais e muitas vezes reproduzido nos centros excêntricos.

O resultado da I Bienal do Mercosul foi, em um certo sentido, coerente com a proposta do curador, possibilitando pela primeira vez observar boa parte da arte produzida em sete países da América Latina em um mesmo episódio. Por um lado, este panorama artístico permitiu à região sul o contato direto com tais obras. Por outro, este forte traço histórico reafirmou o discurso a respeito da arte latino-americana que privilegia questões geográficas e de origens ao problematizar a identidade da região. As escolhas dos curadores por países, assim como a escolha dos artistas participantes da mostra, foram muito mais retrospectivas do que perspectivas no que tange ao cenário de crítica e prática artística da região.

Para determo-nos na seleção dos artistas brasileiros realizada por Moraes, é interessante ressaltar que dos 50 artistas que representaram o país, trinta e seis já haviam participado de Bienais de São Paulo e apenas cinco trabalhavam no Rio Grande do Sul, Félix Bressan, Gisela Waetge, Lia Menna Barreto, Patrício Farias e Xico Stockinger. O que depreende-se destes números é que o curador, vivendo e atuando principalmente no eixo Rio-São Paulo, conhece melhor a arte realizada no centro do país. Podemos apontar também para o papel legitimador das Bienais de São Paulo dentro da construção de uma história da arte brasileira. Ambos aspectos são naturais, fazem parte da formação de uma determinada realidade, mas acabam interferindo de maneira subliminar nos resultados, por exemplo, desta I Bienal do Mercosul, reafirmando uma seleção de artistas a partir de uma perspectiva do centro do país.

Em se tratando da escolha dos curadores, novamente encontraremos indicadores dos aspectos conservadores desta primeira Bienal. A curadora da Argentina foi a historiadora Irma Arestizábal, que dirigiu o MAM/RJ na década de 1970. O curador do Paraguai nas três primeiras edições da mostra sulista foi o crítico Ticio Escobar, nome relacionado à 18^a Bienal de São Paulo (1985). Da mesma maneira, a Bolívia (Pedro Querejazu), o Chile (Justo Pastor Mellado) e o Uruguai (Angel Kalenberg) tiveram um mesmo curador nas três primeiras Bienais do Mercosul²¹. O uruguaio Angel Kalenberg também foi o responsável pela seleção de artistas deste país na 10^a Bienal de São Paulo, a “bienal do boicote” de 1969, já anteriormente citada.

A Venezuela, país convidado da I Bienal do Mercosul, teve como curador Roberto Guevara, relacionado a 11^a Bienal de São Paulo (1987). Mesmo a escolha do crítico Frederico Moraes como curador geral da mostra indica uma preocupação da instituição em

homenagens, uma ao artista argentino Xul Solar, e a outra ao crítico brasileiro Mário Pedrosa.

²¹ Anexo II, ficha técnica das quatro primeiras Bienais do Mercosul, pág. 322 do presente trabalho.

não correr riscos, apostando em um especialista cuja trajetória profissional avaliza sem sombra de dúvida a empreitada de reescrever uma história da arte Latino-americana.

O que se quer com este levantamento não é criticar ou questionar individualmente as colocações dos profissionais mencionados, mas apontar para o aspecto conservador deste evento em termos de reflexão sobre a arte. Se enquanto estrutura esta I Bienal do Mercosul conseguiu apresentar um formato alternativo ao existente no Brasil, criando múltiplos espaços de exposição em um mesmo evento, envolvendo mesmo o frágil circuito de galerias da região na mostra, a seleção das obras e os recortes temáticos não apresentavam uma abordagem alternativa à idéia de arte latino-americana. De fato, essa não era a intenção.

A I Bienal do Mercosul aconteceu em treze espaços distintos, entre museus e instituições, além das diversas intervenções na cidade²². Dentre esses lugares, pelo menos três foram “inventados” pela Bienal, já que até então nunca tinham sido aproveitados como espaços de exposição. A saber: espaço ULBRA – Universidade Luterana do Brasil (nº 6 no mapa), espaço DC Navegantes (nº 2 no mapa), e espaço Bienal (nº 4 no mapa).



²² Anexo II, ficha técnica I Bienal do Mercosul, pág. 323 do presente trabalho.

Ainda poderíamos mencionar o Teatro São Pedro, a reitoria da UFRGS e o armazém do Deprc como espaços inusitados utilizados por esta primeira edição da mostra. No entanto, no caso do Teatro e da reitoria da universidade, as funções desses locais não foram neutralizadas a partir da Bienal, e o armazém do Deprc só iria realmente ser percebido e adequado para exposições de arte contemporânea na segunda edição da Bienal do Mercosul. Esses lugares integravam o longo percurso proposto pela Bienal, que funcionava também como um reconhecimento da cidade.

A fragmentação do espaço expositivo foi tão ampla que, mesmo entre as publicações oficiais do evento – catálogo, *folders* da época –, encontramos diferentes mapas e listas dos lugares de exposição. Neste trabalho, estamos usando o mapa com mais indicações que encontramos, onde aparecem inclusive as intervenções urbanas efêmeras e as datas em que deveriam acontecer.

A ocorrência desta Bienal em mais de uma dezena de lugares é aqui relacionada, em primeiro lugar, com a abstração do nome do acordo econômico que lhe identifica. Assim como o Mercosul é um acordo e não uma região, essa Bienal agregou uma série de espaços da cidade para conformar uma exposição de artes visuais. A Bienal do Mercosul não possui um espaço expositivo próprio, apresentando à cidade, pelo menos em suas quatro primeiras edições, novos espaços de exposição.

A descoberta e a valorização de determinados lugares de Porto Alegre, bem como a sugestão de um percurso na cidade em torno da arte, são méritos desta Bienal do Mercosul, em especial da sua primeira edição. Com isto, permitia-se uma aproximação maior entre a arte e as pessoas, descentralizando a ocorrência de exposições dos espaços tradicionais da arte. Os museus históricos muitas vezes intimidam o público justamente por suas características institucionais. Lugares não tradicionais, como os galpões do DC Navegantes, um *shopping center* da zona norte da cidade, ou o prédio da ULBRA,

localizado na parte menos nobre do centro de Porto Alegre, rodeado de terminais de ônibus e comércio informal, podem significar uma aproximação, pelo menos geográfica, com uma parte da população que não costuma frequentar espaços culturais.

No entanto, se esta primeira Bienal teve a capacidade de ativar novos espaços de exposição, não foi capaz mantê-los. O Espaço ULBRA tornou-se um hospital universitário, o que já era previsto antes da sua ocupação pela Bienal, e os galpões do DC Navegantes e o Espaço Bienal não foram mais utilizados para exposições. Independente das reais dificuldades de manter esses lugares, a sua não permanência indica o problema da continuidade das propostas expositivas da Bienal do Mercosul, o que é recorrente na área cultural, sobretudo no que se refere às artes visuais.

A quantidade de espaços de exposição também pode ser relacionada à idéia de visibilidade do evento, tanto no âmbito local quanto internacional. A abundância por si só é capaz de gerar notícia e atrair a atenção para algo que antes não estava ali. Nesse sentido, esta primeira Bienal também buscou associar-se às galerias de arte da região, em um esforço realmente notável de parceria entre o circuito já existente e o evento que estava surgindo. Novamente, esta tentativa de conexão entre o circuito local e a Bienal não foi mantida em suas edições posteriores.

Dos cinquenta artistas brasileiros que participaram desta I Bienal do Mercosul, entrevistamos Felix Bressan, Francisco Stockinger, Gisela Waetge, Lia Menna Barreto e Patrício Farias. Dentre eles, apenas Gisela e Patrício produziram trabalhos especialmente para a mostra. As obras de Gisela foram enquadradas na vertente Construtiva desta Bienal e Patrício estava entre os artistas que ocuparam o armazém do Deprec na mostra Imaginário Objetual. As proposições de Lia Menna Barreto, Xico Stockinger e Felix Bressan já existiam antes desta exposição, e foram apenas deslocadas para os seus diferentes recortes. Félix e Lia na mostra Último Lustro, e Xico na vertente Política.

A escolha de obras na sua maioria já existentes, em detrimento de trabalhos especialmente realizados para a exposição, indica uma predisposição da parte da Bienal em não correr riscos. As balizas organizadoras desta Bienal, vertentes Política, Construtiva e Cartográfica e as mostras Último Lustro, Imaginário Objetual, Fotografia e Tecnologia e Intervenções na Cidade, pressupunham proposições artísticas, sem deixar muitas frestas para um escoamento natural entre elas. No entanto, o fato de a maior parte das obras já existirem antes da exposição não significou a ausência do curador enquanto interlocutor. Todos os artistas entrevistados indicaram o contato direto, pessoal, com o curador Frederico Morais, através do qual foi definido o trabalho que seria exposto. Lia Menna Barreto, por ter apresentado um trabalho já realizado, revela uma certa apatia ao afirmar que: “meu envolvimento com a primeira Bienal foi pequeno em relação à quarta Bienal, não experienciei nada de novo. (...) A primeira Bienal não teve muita graça²³”. Por outro lado, Gisela Waetge reafirma a importância do contato direto entre curador e artista quando se está realizando um trabalho especialmente para determinada exposição: “sempre há uma conversa entre o artista e o curador, onde a gente apresenta uma idéia e discute as possibilidades de realizá-la. Essa é uma troca legal, quando é bem feita, (na primeira Bienal a troca) foi muito legal²⁴”.

De qualquer maneira, mesmo quando o diálogo é mantido, muitos aspectos da exposição são definidos antes da conversa com o artista, como o local onde ficará a obra. Na entrevista de Gisela isso fica bem claro quando a artista manifesta que ficou surpresa ao ser ‘alinhada’ a artistas já consagrados na vertente Construtiva da Bienal. Ou seja, alguns aspectos dessas mostras não são negociáveis. Ou, mais precisamente, dependem da “força” do artista – peso histórico ou disponibilidade de enfrentamento – para serem negociáveis.

²³ Anexo I, pág. 240 do presente trabalho.

²⁴ Anexo I, pág. 182 do presente trabalho.

Enfim, dentre os muitos artigos que foram publicados a respeito da primeira Bienal, destacamos aqui um do jornalista Eduardo Veras (1997) onde ele busca identificar possíveis “caras” desta exposição. Veras afirma que talvez essa Bienal tenha a face do seu curador, que, “às vezes, parece imobilizado pela própria tese. A arte do continente, ele acredita, é construtiva, política ou cartográfica, e, na história reescrita só entra quem for construtivo, político, etc” .

Ainda segundo Veras, outro perfil possível desta Bienal seria o dos seus patrocinadores, cuja ambição sempre é a multidão. Eles almejavam a marca de um milhão de visitantes nesta primeira edição da mostra²⁵. O jornalista também afirma que “a megamostra talvez tenha cara própria. É uma exposição muito bem montada e exhibe trabalhos de primeira linha” (Veras, 1997). Por fim, ele aponta que talvez a Bienal seja a cara de Porto Alegre “esse eterno conflito de não se admitir província e, ao mesmo tempo, querer deixar de sê-lo. A Bienal parece maior que a própria cidade. Revela espaços maravilhosos (como o prédio da ULBRA), que muita gente gostaria de vê-lo transformado em museu. Mas um museu para, passada a Bienal, exibir o quê?”

Com certeza, a I Bienal do Mercosul tem pelo menos essas faces levantadas neste breve e preciso artigo, escrito no calor do acontecimento. Mas gostaríamos de ressaltar aqui a citação com a qual Eduardo Veras conclui o seu texto. Veras nos traz um comentário feito pela crítica Catherine David, curadora da Documenta de Kassel X, que diz o seguinte: “as bienais têm de mudar, se não quiserem chegar ao fim. O formato de justaposição de obras não funciona mais”.

O que a crítica quer dizer com essa afirmação, acreditamos, é que as bienais precisam preocupar-se em produzir significados no campo da arte. Como eventos de entretenimento, provavelmente as exposições do gênero ainda têm vida longa, mas a

credibilidade dessas iniciativas enquanto projetos culturais se dá através de suas abordagens da arte.

A I Bienal do Mercosul conseguiu ser realizada em função da força do poder econômico das instituições privadas, interessadas em eventos culturais capazes de reforçar esse poder, e com ares de ‘boa ação social’. Mas acontecer simplesmente é válido em um primeiro momento. É preciso querer mais. Esta edição da mostra não foi capaz de sugerir abordagens alternativas no debate da arte enquanto expressão humana, independente de rótulos culturais. Dentre as conquistas da I Bienal do Mercosul – existir, revelar novos espaços de exposição, movimentar um circuito de arte local, criar uma estrutura de exibição de trabalhos de arte –, apenas a existência foi mantida.

3.2. A II Bienal do Mercosul e o espaço consumido pelo fogo

A II Bienal do Mercosul aconteceu entre os dias 05 de novembro de 1999 e 09 de janeiro de 2000. Com um orçamento reduzido em relação a sua primeira edição²⁶, esta segunda Bienal não tinha as pretensões da primeira, concentrando seus esforços, principalmente, em seguir existindo. De fato, em um jornal da época, encontramos uma declaração do então presidente da Fundação Bienal do Mercosul, Ivo Nesralla, indicando que a mostra esteve ameaçada: “setores da iniciativa privada sugeriram que se adiasse a Bienal para o ano 2000. Mas eu sabia que, se não saísse agora, não sairia mais” (Nesralla, 1999).

²⁵ Oficialmente, foram 291.167 visitantes.

²⁶ Segundo a Fundação Bienal, a I Bienal foi orçada em 6 milhões de reais; a II Bienal foi orçada em 5 milhões de reais; a III Bienal foi orçada em 5 milhões de reais; e a IV Bienal foi orçada em 8,8 milhões de reais.

Se a primeira edição da mostra foi marcada pelo forte traço histórico, além da criação de inúmeros espaços de exposição, a II Bienal do Mercosul é lembrada por sua orientação à arte contemporânea, e também por trazer definitivamente à tona os armazéns do Deprc. Esses pavilhões foram determinantes na conformação da mostra, reduzida também em número de lugares²⁷. A força arquitetônica desses armazéns e a sua localização na cidade fizeram com que, talvez mais do que o espaço ULBRA da primeira Bienal, a sua não permanência fosse até hoje lamentada.

Com curadoria geral de Fábio Magalhães e tendo como curadora adjunta Leonor Amarante, esta Bienal não elegeu um tema para sua formatação. Nas palavras de Fábio Magalhães (1999:21) “com isso evita-se o risco de o tema, fechado em si mesmo como uma camisa de força, obrigar o curador a verdadeiros malabarismos para incluir determinado artista em um evento, ainda que não haja afinidade que o justifique”.

Os curadores do Uruguai, do Chile, da Bolívia e do Paraguai eram os mesmos da primeira Bienal. A representação da Argentina ficou a cargo de Jorge Glusberg, e o curador da Colômbia, país convidado desta edição da mostra, foi Eduardo Serrano. Se também encontramos o argentino Glusberg relacionado às primeiras Bienais de São Paulo, ao contrário do seu colega uruguaio Kalenberg, o seu nome aparece como aquele que cancelou a participação da Argentina na bienal paulista de 1971, em função da ditadura brasileira.

A II Bienal do Mercosul dividia-se em quatro mostras. A saber: Picasso, Cubismo e América Latina no MARGS; Iberê Camargo também no MARGS; Arte e Tecnologia e Julio Le Parc na Usina do Gasômetro; e Arte e Espaço Urbano nos armazéns do Deprc²⁸.

²⁷ A II Bienal do Mercosul aconteceu na Usina do Gasômetro, no MARGS e nos armazéns do Deprc – (extinto Departamento de portos, rios e canais). Anexo II, pág. 328 do presente trabalho.

²⁸ Anexo II, ficha técnica II Bienal do Mercosul, pág. 328 do presente trabalho.

Este último segmento e a mostra Arte e Tecnologia concentravam as proposições em arte contemporânea, representando 70% das obras da Bienal.

A não existência de um tema aglutinador, a orientação para a arte contemporânea, bem como o enxugamento tanto em termos de espaços expositivos quanto em número de obras²⁹ permitiram que a segunda Bienal fosse uma exposição onde era possível perceber, através das proposições artísticas, uma certa unidade. Como a maior parte dos trabalhos foi feita especialmente para a mostra, os lugares – especialmente os armazéns do Deprc – não eram apenas receptáculos de obras. Muitas proposições, como a de Lúcia Koch e a de Daniel Acosta, estabeleciam um diálogo íntimo e fundamental com o espaço.

Nesse sentido, a crise econômica que pôs em risco a própria continuidade do evento, inclusive mencionada pelo curador geral da mostra em seu texto do catálogo da Bienal, pode ser entendida como um fator que colaborou para que a exposição fosse mais concentrada e menos dada a arroubos megalomaniacos. Por outro lado, a importância política do evento, parece-nos, é o argumento determinante para a sua continuidade. Ainda citando o curador geral da mostra, ele afirma: “o projeto do Mercosul, para afirmar uma identidade que é econômica em sua definição primeira, precisa se apoiar na cultura. (...) A cultura, como manifestação de uma realidade social única e íntegra, pode dar mais argumento e singularidade ao projeto econômico dessa região” (Magalhães, 1999:19).

De fato, a própria escolha de Fábio Magalhães como curador geral da mostra indica a preocupação do evento em colocar-se politicamente. A trajetória profissional de Magalhães é marcada por sua atuação em política cultural, tendo sido secretário da Cultura do Município de São Paulo (1983), assessor especial da Secretaria de Estado da Cultura (1984/1985), secretário de Apoio à Produção Cultural do Minc (1984/1987), presidente da Embrafilme (1988), curador-chefe do MASP (1989/1994), entre outros cargos. Além disso,

Fábio Magalhães foi presidente da Fundação Memorial da América Latina entre 1995 e 2003, cargo que exerceu concomitantemente a curadoria da segunda e terceira edições da Bienal do Mercosul.

Talvez esses dados também sejam reveladores do porquê, dos dez artistas entrevistados que participaram desta edição da Bienal, nenhum ter conhecido ou conversado com o curador geral da mostra. Esse mesmo fato irá se repetir em relação à III Bienal do Mercosul, cujos curadores eram os mesmos. Em ambas edições da mostra os contatos, convites e conversas com os artistas foram realizados exclusivamente pela curadora adjunta, Leonor Amarante. Provavelmente, o fato de Fábio Magalhães ter sido o curador geral dessas edições da Bienal foi determinante para a sua continuidade em um momento de fragilidade econômica generalizada, equilibrada, talvez, pelo trânsito que o curador tinha entre o poder central. Porém, neste trabalho, nos interessa levantar os aspectos conformadores dessas mostras no âmbito cultural.

Sem dúvida, a força política se faz cada vez mais necessária para a continuidade desses eventos, mas consideramos grave saber que um curador geral de determinada exposição não significa praticamente nada para um número expressivo de artistas presentes em tal mostra. Será porque o nosso recorte de entrevistas privilegia artistas residentes no Rio Grande do Sul? Parece que não. Leonor Amarante, em seu depoimento³⁰, revela ter sido ela quem realizou todos os contatos com os artistas. Porém, em nenhum momento, Amarante confirma a nossa suposição de que Fábio Magalhães desempenhou um papel principalmente burocrático na Bienal do Mercosul.

No entanto, tão ou mais trágico do que um curador geral responsável mais pelo entrelaçamento político do evento do que por suas características culturais, é o fato de que

²⁹ Segundo a Fundação Bienal do Mercosul, a primeira edição da mostra apresentou 842 obras, enquanto a segunda expôs 370 obras de arte.

³⁰ Anexo I, pág.231 do presente trabalho.

a principal estrutura arquitetônica já ativada por esta Bienal – os armazéns do Deprc – simplesmente não existem mais. Como diz Lúcia Koch “coisa incrível, um espaço que estava lá há cento e tantos anos de repente desaparece em duas horas³¹”. De fato, inúmeros artigos foram publicados à época da Bienal ressaltando a descoberta desses armazéns. Inclusive com alguns exageros, mas que, infelizmente, tornaram-se pertinentes. Nesse sentido, citamos a conclusão de uma matéria do jornalista Renato Mendonça “se arte é sinônimo de fruição e descoberta, o Deprc é uma das principais obras desta exposição – agora, é torcer para que não seja apenas uma descoberta virtual” (Mendonça, 1999). Foi.

Como já foi dito, a II Bienal do Mercosul terminou no dia 09 de janeiro de 2000. Um ano depois, no dia 27 de janeiro de 2001, aconteceu o incêndio nos famosos armazéns do Deprc. Criminoso? Acidental? Vandalismo? Protesto? Limpeza do terreno? Seca? Todas essas possibilidades ou nenhuma delas. Não sabemos. E, na verdade, não pretendíamos investigar.



Armazém das tesouras



incêndio no Deprc

³¹ Anexo I, pág. 248 do presente trabalho.

A idéia inicial, dando continuidade à lógica deste trabalho, era tentar desenvolver aqui uma reflexão sobre o espaço virtual, em função da mostra Arte e Tecnologia³² desta segunda Bienal. No entanto, à medida em que íamos entrevistando os artistas, foi ficando claro o quanto o desaparecimento dos armazéns do Deprc é um fato marcante para a história pessoal de cada um e, obviamente, para a história da Bienal do Mercosul. O nascimento e a morte dos armazéns do Deprc no âmbito cultural serão sempre associados a esta mostra, mesmo que eles sejam anteriores à exposição, e que não tenham desaparecido em função da Bienal.

Sendo assim, nos pareceu pertinente tentar circundar tal episódio. Além disso, em termos subjetivos, este incêndio denota a fragilidade das estruturas culturais não só desta Bienal mas, acreditamos, de muitos dos eventos do gênero, cujos alicerces apoiam-se, principalmente, em bases de ordem política. Ainda, o adjetivo efêmero, noção bastante referida na arte a partir do modernismo até os dias de hoje, é resgatado aqui, apontando para a transitoriedade também das estruturas contemporâneas de circulação da arte.

O armazém das tesouras, como era conhecido o principal prédio do complexo do Deprc, foi construído no final do século XIX como área de apoio para as obras do Cais do Porto e era utilizado como depósito até ser realmente utilizado pela Bienal do Mercosul, em 1999. Como afirma Angélica de Moraes “o Deprc era uma jóia da construção escandinava no sistema de ‘barco invertido’, ou seja, as tesouras de sustentação do teto formavam um arcabouço semelhante a uma embarcação virada. Isso é – era – um documento arquitetônico importante para a cidade, comprovando a contribuição nórdica na construção do cais de Porto Alegre³³”. De fato, a crítica de arte e curadora Angélica de Moraes foi quem liderou a forte mobilização envolvendo o meio cultural, não só do Brasil, para a preservação do Deprc. Angélica não mediu esforços para elaborar um documento

³² Sobre esta mostra, ver entrevista com Diana Domingues, Anexo I, pág. 144 do presente trabalho.

em defesa da manutenção dessa estrutura, resultando em um abaixo assinado que contava com mais de mil adesões. Entre as pessoas que reivindicavam a permanência desses armazéns estavam o mítico curador Harald Szeemann, a crítica Sheila Leirner, os arquitetos Paulo Mendes Rocha e Oscar Niemeyer, a artista Regina Silveira, entre outras centenas de nomes fundamentais para o campo da cultura. A comunidade artística local também aderiu em peso à causa.

Infelizmente, toda essa mobilização não foi capaz de sensibilizar aquelas pessoas que ao fim e ao cabo poderiam interferir no destino dos armazéns do Deprc. Esse abaixo assinado foi entregue ao então presidente da Fundação Bienal do Mercosul, Dr. Ivo Nesralla, que preferiu engavetar o documento acreditando que seria melhor para a Fundação não se indispor com o poder público.

O projeto da prefeitura era transformar aquele lugar em uma Marina Pública, como diz Angélica, “com direito a cirquinho, choperia, e outros penduricalhos populistas”. O então prefeito de Porto Alegre, Raul Pont, também mostrou-se intransigente quanto ao futuro desse local. Pont chegou a telefonar para a crítica, tentando convencê-la de que o assunto já estava resolvido, indicando que as secretarias municipais de obras e de meio ambiente já haviam aprovado o tal projeto. Angélica lembra com pesar as palavras textuais do prefeito “esse projeto é irreversível”. A participação da comunidade local estava sendo negada.

À época, Angélica escreveu um artigo publicado no jornal Zero Hora (Moraes, 2000) onde defendia a preservação desses armazéns, lembrando que a própria Usina do Gasômetro, transformada em logotipo da Secretaria da Cultura do governo do PT (1988 – 2004), quase havia sido destruída no final dos anos 1970, em função de um pensamento equivocados em relação à noção de progresso. Felizmente o bom senso venceu e a Usina,

³³ MORAES, Angélica. Depoimento por correio eletrônico (agosto de 2005).

mesmo repleta de problemas, é um ícone da cidade. Os armazéns do Deprc não tiveram a mesma sorte.

Essa mobilização internacional do meio cultural em defesa principalmente do armazém das tesouras foi ignorada e, após um processo de licitação, o Deprc estava prestes a se transformar em um centro de entretenimento administrado pelo grupo Dado Bier. Uma das cláusulas desse processo era que o pavilhão das tesouras, prédio que não era tombado pelo Patrimônio Histórico e Cultural, fosse preservado. Ainda que não fosse o destino sonhado pelo meio cultural, pelo menos o prédio histórico seria mantido.

O empresário Eduardo Bier Corrêa venceu a licitação da Secretaria Municipal da Produção, Indústria e Comércio (SMIC) para a exploração comercial do pavilhão das tesouras em agosto de 2000. É importante notar que este empresário foi o único concorrente que apresentou toda a documentação exigida pelo processo público. Em dezembro do mesmo ano Corrêa apresentou o projeto e anunciou que as obras iniciariam em abril de 2001. O incêndio ocorrido em 27 de janeiro de 2001, um sábado, abortou definitivamente os planos da Prefeitura Municipal, do empresário e do meio cultural.

Durante dois meses, agosto e setembro de 2005, buscamos intensamente descobrir o laudo oficial deste incêndio, já que as suspeitas envolvendo os interessados em explorar comercialmente este espaço são recorrentes e, no entanto, apenas suposições. Mesmo depois de passarmos pelo corpo de bombeiros, várias delegacias, um delegado, um chefe de investigação e muitos estagiários, não conseguimos ter acesso a este documento. Ou seja, as reflexões a respeito desse episódio seguem no terreno da especulação.

O que se sabe são informações publicadas na imprensa local, matérias veiculadas entre 29 de janeiro de 2001, data onde foi noticiado o incêndio ocorrido dois dias antes, e 04 de dezembro de 2003, data onde foi publicada a desistência do empresário Eduardo Bier de seguir com o projeto. Salientamos ainda a reportagem veiculada no dia 31 de janeiro de

2001. Esta matéria menciona que outro empresário local, Alexandre Lopes, dono da Opinião Produtora, já teria se manifestado contra a validade da licitação, em função de que a principal cláusula do processo – preservação do armazém das tesouras – deixara de existir.

Enfim, independente das reais causas do incêndio, as conseqüências desse episódio são bastante claras e definidas. A cidade de Porto Alegre perdeu um prédio excepcional construído no fim do século XIX, a Bienal do Mercosul perdeu um dos principais espaços expositivos já descobertos pela instituição, a área do Porto da cidade segue sendo praticamente inacessível à população. Ainda que a Bienal do Mercosul tenha mantido a sua relação com a orla do Guaíba na sua terceira edição com a Cidade dos Containers, e mesmo uma proximidade com o Porto da cidade, ocupando pavilhões dessa área na quarta e quinta edições da mostra, esta parte de Porto Alegre permanece distante das pessoas fora do período de exposição.

3.3. A III Bienal do Mercosul e o espaço unificado

No ano de 2001, entre os dias 15 de outubro e 16 de dezembro, aconteceu a III Bienal do Mercosul. Mais uma vez com curadoria de Fábio Magalhães e Leonor Amarante, a terceira Bienal manteve sua orientação à arte contemporânea, bem como a proposição de ativar novos espaços de exposição. Nesta edição, ao invés de descobrir estruturas ociosas em Porto Alegre, a Bienal criou a Cidade dos Containers.

Outros espaços ocupados pela mostra foram o Santander Cultural, inaugurado em agosto de 2001, com o segmento Poéticas Pictóricas; o Memorial do Rio Grande do Sul, com trabalhos do artista homenageado Rafael França; o Hospital Psiquiátrico São Pedro,

com o segmento Performances; além do MARGS, com uma exposição de Diego Rivera e outra de Edvar Munch; e da Usina do Gasômetro, onde estavam as exposições paralelas de artistas chineses e do dinamarquês Tal R³⁴.

Já neste primeiro levantamento podemos perceber alguns pontos polêmicos desta edição da mostra, como a existência das exposições de artistas chineses e do dinamarquês Tal R, e a mostra histórica de Edvard Munch, cuja razão e pertinência de serem realizadas pela Bienal não são de maneira alguma claras. Além disso, a criação de uma estrutura expositiva padronizada – a Cidade dos Containers – marcou a III Bienal do Mercosul.

O país convidado desta edição foi o Peru, com curadoria de Gustavo Buntix. Os curadores do Chile, da Bolívia, do Paraguai e do Uruguai eram os mesmos da primeira e segunda edições da mostra, e a representação Argentina, como na segunda Bienal, esteve a cargo de Jorge Glusberg. O mecenas Jens Olesen aparece como coordenador da Sala Especial Diego Rivera e das exposições paralelas – artistas chineses, Tal R, e Edvard Munch. O dinamarquês Olesen é o presidente da divisão sul americana da empresa publicitária McCann-Erickson. Jens Olesen é considerado ‘papa’ do chamado marketing cultural, tendo sido responsável por muitos eventos do gênero no Brasil desde a década de 1990. É desta época também a parceria entre o dinamarquês e Fábio Magalhães. Segundo a Revista Marketing³⁵, nos últimos 17 anos, quase 200 grandes eventos culturais foram coordenados por Olesen, como a exposição das obras de Alberto Eckhout, entre 2002 e 2003. Ele também foi Diretor Internacional da 22^a Bienal de São Paulo, curada por Nelson Aguilar, e consta como membro do conselho de administração da 25^a edição desta mostra, com curadoria de Alfons Hug.

As estratégias adotadas nos empreendimentos deste empresário significam, de certa maneira, a consolidação de um mercado de exposições. O envolvimento de Olesen com o

³⁴ Anexo II, ficha técnica III Bienal do Mercosul, pág. 333 do presente trabalho.

meio cultural brasileiro denota a sua percepção de que o país é um consumidor deste tipo de evento. As exposições também têm um mercado e podem circular dentro dessa lógica de produto. No entanto, quando tratamos de uma bienal de arte, esperamos que as exposições que a compõem estejam relacionadas ao conceito ou tema da mostra.

Não entraremos no mérito de analisar as qualidades das exposições paralelas da III Bienal do Mercosul, mas questionamos a pertinência dessas mostras serem realizadas pela Fundação Bienal e, principalmente, no mesmo período da Bienal. Desde a sua segunda edição, esta Bienal abdica do rótulo de arte latino-americana, significando uma abordagem menos regionalista da arte, ainda que presa aos limites econômicos que delineiam o evento. Porém, isso não quer dizer que a mostra como um todo não deva se preocupar em compor uma determinada cena a partir das suas múltiplas exposições.

É importante, e muito bom, podermos ver uma exposição de qualidade de Edvard Munch. Pode ser interessante observar artistas contemporâneos da China, bem como um representante Dinamarquês. Mas o que essas exposições significam enquanto partes da Bienal do Mercosul? Em termos de discussão em torno da arte em relação às proposições não-paralelas, não conseguimos encontrar respostas. Em relação aos contemporâneos, não são ícones da arte atual, através dos quais poderíamos exercitar um olhar sobre as manifestações locais. Munch influenciou especificamente a arte produzida na América Latina no início do século XX? Mais ou menos do que outro grande nome da história da arte?

Enfim, são exposições que, segundo a nossa percepção, foram adquiridas no mercado de eventos culturais. Boas ou ruins, bem montadas ou não, são empreendimentos cuja relação com o lugar onde acontecem é nula. Poderiam ser exibidas em qualquer outra situação, espaço e tempo. Esse potencial de poder circular não é ruim *a priori*, mas denota

³⁵ Revista Marketing, nº 390. São Paulo: Ed. Referência, julho de 2005.

certa arbitrariedade ao serem realizadas em paralelo à Bienal do Mercosul. Tudo indica que estas exposições ocorreram durante a terceira edição da mostra sulista devido à relação já existente entre Fábio Magalhães e o empresário Jens Olesen. No entanto, como o curador desta Bienal não respondeu aos contatos que tentamos estabelecer com ele, não podemos saber quais foram as razões dessas mostras serem realizadas na perspectiva da curadoria geral.

Como ocorrido na segunda edição, todos os artistas entrevistados da terceira Bienal foram convidados pela curadora adjunta, Leonor Amarante. Esta Bienal apresentou trabalhos de 69 artistas brasileiros, dentre os quais conversamos com Félix Bressan, Jailton Moreira, Jorge Menna Barreto, Karin Lambrecht, Mário Ramiro, Rogério Pessoa e Vera Martini. Por uma feliz coincidência, respeitando o recorte de entrevistar artistas residentes no Rio Grande do Sul no período da Bienal da qual participou, nesta edição da mostra pudemos conversar com artistas que estavam na Cidade dos Containers, na vertente Poéticas Pictóricas, na mostra de Performances, e nas Intervenções na Paisagem.

A noção de convite, onde um curador procura artistas para compor determinada mostra, nem sempre ocorre dessa forma. Rogério Pessoa, autor da intervenção intitulada “Sangue, suor e lágrimas”, nos conta que foi ele quem procurou a curadora Leonor Amarante e apresentou a ela um projeto para a Bienal do Mercosul. A iniciativa de Pessoa, além de ter resultado em sua participação na exposição, revela o quão delicado é pensar sobre o todo de uma Bienal, partindo do pressuposto de que ela foi em si pensada como uma coisa só. Nesse sentido, também soou estranho para o artista Mário Ramiro o fato de ele ser convidado a desenvolver um trabalho de performance para esta Bienal. Ele afirma “não sei exatamente como o meu nome foi cogitado para aquela história da performance, porque eu não sou artista de performance. Embora, quando eu tinha um grupo (de artistas),

o nosso trabalho (...) sempre foi confundido ou sempre foi visto também como uma derivação da performance³⁶”.

Se Rogério Pessoa tomou a iniciativa de apresentar um projeto à Bienal, e Mário Ramiro recebeu um convite para trabalhar dentro de um vetor específico da mostra, Jailton Moreira nos conta que, quando recebeu a visita da curadora, apresentou a ela a proposição que viria a ser exposta na Cidade dos Containers. Nesse encontro, a curadora perguntou ao artista o que ele achava de o seu trabalho estar em um container, ao que Moreira respondeu não importar a localização da obra, desde que o modo de exibição fosse o determinado por ele. Ou seja, Leonor Amarante sabia que, neste caso, o container não estaria sendo explorado conceitualmente pelo artista. Enquanto o discurso legitimador da cidade dos containers girava em torno de uma idéia de oferecer desafios aos artistas que ali estivessem, onde uma proposição não interferiria nas outras, a armadilha criada pela curadoria amarrava suas próprias pretensões, na verdade, cerceadoras.



Cidade dos Containers

³⁶ Anexo I, pág. 270 do presente trabalho.

Segundo a curadora adjunta Leonor Amarante:

“o artista, quando faz um trabalho para uma bienal, pensa no espetacular, pensa no cênico. Nesta hora, com o container, você tira esse pensamento, e você começa a trabalhar psicologicamente com o artista de uma outra forma. Você está, na verdade, enquadrando o pensamento ali dentro. (O container) é altamente questionável desse ponto de vista. Mas se você pensar, em termos de criação, também é um grande desafio³⁷”. (Amarante, 2005)

A idéia de uma Cidade dos Containers foi executada pela primeira vez, pelos mesmos curadores, para uma exposição chamada “Arte Através dos Oceanos”, em 1996, em Copenhague. O projeto de Fábio e Leonor buscava oferecer aos artistas um espaço absolutamente igual para a realização das obras. Também pretendia transformar os containers, normalmente utilizados para o transporte de obras, em protagonistas da exposição. Aliado a esses objetivos, segundo os curadores, a Cidade dos Containers vinha embalada por um mesmo conceito, que era o branco.

Na nossa percepção, a Cidade dos Containers não é altamente questionável apenas sob o ponto de vista de enquadrar o pensamento dos artistas. Também questionamos essa proposição enquanto criação de um espaço expositivo cujas características, na maior parte das vezes, sobrepõem-se às proposições plásticas; e enquanto estrutura formadora de um conceito, onde o branco não configura uma idéia e sim um padrão que homogeneiza essa estrutura.

Apenas esses pontos já indicam que estamos diante de uma proposta que assemelha-se muito mais a um objeto em si, do que a um meio de exposição de trabalhos em artes visuais. O conflito entre as idéias do curador e as proposições dos artistas, que sempre paira sobre as grandes exposições, foi aqui acentuado através de uma proposta de justamente evitar o conflito entre as manifestações plásticas. Mas quem quer evitar

completamente esse conflito? Não é justamente ele um dos pontos interessantes das bienais? Em relação à situação do artista diante desse espaço, Leonor afirma “é diferente de quando você enfrenta o entorno, quando você enfrenta os seus vizinhos, os seus pares numa bienal, quando você tem na montagem um ruído da obra vizinha. Tudo isso, às vezes, desvia o percurso de uma obra dentro de uma bienal³⁸”. Com certeza, a justaposição de obras trará problemas para a fruição de algumas, mas parece-nos que não tantos quanto a uniformização de um espaço expositivo não neutro.

A criação de gavetas iguais para a disposição de obras de arte desconsidera a especificidade dos trabalhos, oferecendo condições análogas para propostas díspares. Mesmo quando se alega que o artista poderia recusar a proposta devido a essas limitações, não se está levando em consideração que a oportunidade de realizar um trabalho é a grande oferta de uma bienal. Para a maior parte das obras ali realizadas, o container significou um lugar insalubre e incapaz de ativar as propostas plásticas. Um mini cubo branco, sem as qualidades do ideal modernista.

Por mais que já tenha se falado muito nas condições climáticas que colaboraram para a falência daquela estrutura, vale a pena ressaltar que, além do calor escaldante do verão porto alegre, acentuado dentro das caixas de ferro, o acesso ao local era praticamente inviável. Lá chegando, o chão da tal cidade era coberto por brita gris, dificultando o passeio mesmo para quem ia preparado com sapatos adequados, chapéus e afins. Inimaginável a visita de cadeirantes, que não foram esquecidos pela Bienal, pois foram disponibilizados elevadores para pessoas com necessidades especiais nos pontos onde a Cidade dos Containers tinha dois ou três andares. Mas quem conseguiria andar de muletas ou cadeira de rodas sobre um vasto chão irregular? Qual é o sentido de oferecer um conforto – elevador – ao fim de um percurso torturante?

³⁷ Anexo I, pág. 231 do presente trabalho.

A idéia do branco como conceito era justificada através do suposto predomínio dessa cor nas estruturas da Bienal, mas também não se mantinha, pois o branco dos containers não era maior do que o gris do chão dessa cidade, ou do que o ocre dos prédios do MARGS, do Santander Cultural e do Memorial do Rio Grande do Sul. São argumentos como esse – o branco como conceito – que ficam registrados na historiografia oficial, quando o debate é preterido pela informação.

A discussão envolvendo a idéia modernista de cubo branco, que poderia estar sendo levantada através da Cidade dos Containers, não aparece problematizada no catálogo desta Bienal nem nos jornais da época. A idealização do espaço expositivo – o cubo branco – marcou o período das vanguardas artísticas, configurando um lugar sacralizante³⁹. Os desdobramentos dessa discussão ao longo do século XX perpassam não só as poéticas artísticas, mas os próprios centros culturais, que não têm mais como valor a homogeneidade do espaço expositivo. Se a Cidade dos Containers não tinha a assepsia da estrutura de exposição modernista, também não podemos considerar que esta cidade tivesse características genuínas a serem exploradas ou ativadas pelas proposições plásticas. Ainda que isto tenha ocorrido algumas vezes, muito mais do que um desafio para os artistas, o espaço significava uma armadilha.

Nesse sentido, encontramos um comentário do crítico Robert Hughes sobre a utopia do espaço modernista que curiosamente pode ser relacionado a esta situação. O crítico faz a seguinte afirmação diante da cidade de Brasília.

“Nada é mais datado do que a nossa fantasia sobre o futuro, e é isso que resulta quando homens decentes, inteligentes e talentosos começam a pensar em termos de espaço e não de lugar, e sobre necessidades isoladas e não múltiplas, quando trabalham para

³⁸ Idem.

³⁹ Sobre a questão do espaço idealizado, ver O'DOHERTY, Brian. 2002.

aspirações políticas e não para reais necessidades humanas. São quilômetros de vazios platônicos infestados de volkswagen. Esperemos ferventemente que essa seja a última experiência desse tipo. A utopia acaba aqui⁴⁰. (Hughes, 1979)

A Cidade dos Containers talvez tenha sido uma tentativa de criar um lugar, já que evitava a idealização do espaço expositivo, nos termos desenvolvidos durante quase todo o século XX. Porém, um lugar não é uma determinação e sim uma condição conquistada pelo uso. O pensamento em termos de lugar preocupa-se em oferecer essas condições de uso, a partir da prática do espaço. Na arquitetura modernista o uso do espaço era determinado, assim como na pós-moderna Cidade dos Containers.

O espaço ULBRA, utilizado pela I Bienal do Mercosul, tinha características modernas, com uma estrutura arquitetônica ímpar e capaz de seduzir o meio cultural local. No entanto, era sabido que muito dificilmente ele seria incorporado ao circuito das artes, pois já estava destinado a ser um centro médico antes mesmo da Bienal ocorrer. Na segunda Bienal fomos apresentados aos armazéns do Deprc, espaço em sintonia com a arte contemporânea, onde os aspectos da experiência do próprio local o tornavam fascinante tanto para os artistas quanto para as pessoas que o visitavam. Desta vez foi o fogo e as entranhas políticas que aniquilaram o espaço.

A III Bienal do Mercosul, ao invés de descortinar um lugar ocioso ou adormecido da cidade, optou pela criação não de um espaço ideal, mas de um espaço complexo – a Cidade dos Containers. Um lugar, mesmo que ideal, revela-se complexo pelo uso. Obviamente, essa estrutura também não foi mantida, mas desta vez em função de configurar uma idéia autoral cuja pertinência estava vinculada a um discurso falível. Além disso, as questões da arte contemporânea envolvendo a dicotomia espaço – lugar, estão em direção oposta ao caráter engessado da Cidade dos Containers.

⁴⁰ HUGHES, Robert. Depoimento extraído do vídeo *A utopia em crise*, da série *O choque do novo*, de 1979.

3.4. A IV Bienal do Mercosul e o espaço que perpassa o espaço

A IV Bienal do Mercosul ocorreu entre os dias 04 de outubro e 07 de dezembro de 2003. Depois de duas edições (1999, 2001) com a mesma equipe de profissionais, desde curadores até a diretoria da Fundação Bienal, a quarta Bienal renovou seu quadro administrativo, porém sem alterar o modo como as coisas ocorrem. O conselho da Bienal seguiu não sendo formado por pessoas da área de artes, assim como o presidente da Fundação era um empresário – Renato Malcon – reconhecido por sua atuação no mercado financeiro e não por relevância cultural.

Nelson Aguilar foi o curador geral da IV Bienal do Mercosul, que desta vez estava dividida em dezessete mostras. Cada país membro do Mercosul (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai), assim como o país convidado (México), tinha, além da representação nacional, uma exposição de um artista ícone do seu país. Além dessas quatorze mostras, a Bienal apresentou a mostra transversal “O Delírio do Chimborazo”, a mostra especial “Arqueologia Genética”, e a mostra histórica “Arqueologia das Terras Altas e Baixas”⁴¹. Adriana Rosenberg foi a curadora da Argentina, cujo artista icônico era Antônio Berni, com curadoria de Nelson Aguilar. Cecilia Bayá foi responsável pela representação boliviana; o artista icônico deste país foi Pierre Verger, com curadoria de Alex Baradel. Franklin Pedroso, curador adjunto desta Bienal, era o responsável pela representação brasileira; o artista icônico do Brasil foi Saint Clair Cemin, com curadoria de Nelson Aguilar. O curador do Chile, bem como da mostra icônica deste país do artista Roberto Matta, foi Francisco Brugnoli. Javier Alcalá era o responsável pela representação paraguaia e pela mostra icônica de Lívio Abramo. O curador do Uruguai, Gabriel Peluffo, também foi responsável tanto pela representação nacional quanto pela mostra icônica do

seu país, com Maria Freire. O México, país convidado, teve curadoria de Edgardo Kim, e apresentou como artista icônico José Clemente Orozco, mostra curada por Agustín Arteaga.

Pela primeira vez, em sua quarta edição, a Bienal do Mercosul não foi montada por analogia de linguagens, sendo dividida por países. A mostra ocorreu no Santander Cultural, no MARGS, no Memorial do Rio Grande do Sul, na Usina do Gasômetro e em três armazéns do Cais do Porto. Estes armazéns já vinham sendo utilizados pela cidade para atividades de lazer, como feiras e festas, e foram adaptados pela Bienal para servir de espaço expositivo. Como sempre, a arte contemporânea estava concentrada nos prédios menos institucionalizados – Usina do Gasômetro e armazéns do Cais do Porto – enquanto as mostras icônicas e históricas foram apresentadas no Santander e no MARGS. No Memorial do Rio Grande do Sul estavam os trabalhos de dois artistas da mostra transversal, Martin Chambi e Luis Molina Pantin, e as obras de Pierre Verger, artista icônico da Bolívia.

O tema desta Bienal era “Arqueologias Contemporâneas”, mas mais do que essa idéia, a quarta Bienal é sempre associada ao slogan da sua campanha publicitária: “A arte não responde, pergunta”. O elogio da dúvida foi desenvolvido pelo designer Chico Homem de Mello, criador do logotipo da Bienal⁴¹. O conceito paradoxal da mostra desenvolvia-se através das exposições icônicas e contemporâneas, bem como nas mostras especiais. De certa forma, era possível identificar essas idéias a partir das exposições, ainda que esta Bienal tenha se configurado em mais uma mostra predominantemente histórica e onde a montagem por países fazia com que o instigante confronto entre as obras ocorresse, quase exclusivamente, entre trabalhos conterrâneos.

⁴¹ Anexo II, ficha técnica IV Bienal do Mercosul, pág. 338 do presente trabalho.

⁴² Idem.

A excelente exposição histórica “Arqueologia das Terras Altas e Baixas”, com objetos da cultura pré-colonial compreendendo um período de 15 mil anos; bem como a, no mínimo inusitada, mostra especial “Arqueologia Genética”, onde o código genético de alguns artistas e profissionais desta Bienal foram mapeados e dispostos em uma estrutura que assemelhava-se a uma trompa de falópio, estavam em perfeita sintonia com o tema da mostra. No entanto, mais uma vez, nos parece que o investimento nesse tipo de exposição não condiz com os propósitos esperados de uma bienal.

Além disso, poderíamos questionar as escolhas do francês Pierre Verger como artista icônico da Bolívia, e do brasileiro Lívio Abramo como artista icônico do Paraguai. A questão não é duvidar da importância desses artistas ou das suas relações com os países que representaram na Bienal, mas sim inquirir se não existiriam outros nomes cuja relação de origem – proposta pela Bienal – não estaria mais claramente exposta.

A Bienal do Mercosul curada por Nelson Aguilar foi a mais enxuta das quatro primeiras edições do evento, apresentando trabalhos de 76 artistas, entre nacionais e estrangeiros⁴³. Dos nove artistas brasileiros selecionados para a representação nacional, conversamos com Lia Menna Barreto. Esta artista já havia participado da primeira edição desta mostra e, na quarta Bienal realizou o trabalho “Fábrica”. Lia nos conta que, assim como Frederico Moraes, o curador Franklin Pedroso, responsável pela representação brasileira da quarta Bienal, foi até sua casa para efetivar o convite.

Se nesta edição da mostra a artista pôde apresentar um projeto específico para a exposição, encontrando disponibilidade por parte da Bienal para executar um trabalho que envolvia a presença permanente de ‘operadores’, isso não quer dizer que a obra tenha sido inteiramente compreendida pela organização da mostra. O trabalho “Fábrica” consistia em uma estrutura de produção de módulos de animais de plástico derretidos, processo que a

artista até então desenvolvia sem a participação de outras pessoas. A “Fábrica” de Lia conformava-se por uma série de objetos, como ferros de passar roupa, mesas para a atividade, centenas de lagartixas, ratos, cobras, sapos e jacarés de plástico, bebedouro para os ‘funcionários’, além de quatro divisórias para isolar a área. O trabalho não era apenas os módulos produzidos pelos operadores, ou a estrutura congelada de uma fábrica. A obra se dava a partir da ativação dessa estrutura e no movimento em si, sendo que todos os elementos citados eram – e são – partes integrantes do trabalho.

Porém, ao terminar o período da Bienal, a organização da mostra mostrou-se relutante em entregar à artista partes do trabalho, por acreditar que elas poderiam servir a outros fins que não a constituição da obra⁴⁴. Ou seja, a concepção da proposição da artista não foi devidamente compreendida pela instituição. No entanto, essas complexidades em relação ao que é a obra, a fragilidade dos trabalhos, já vêm sendo colocadas desde a década de 1970 e se algumas instituições de arte ainda relutam em aceitá-las talvez seja mais por uma divergência de interesses do que por incapacidade de entendê-las.

A IV Bienal do Mercosul foi mais acanhada em termos de número de artistas, apresentando pequenos grupos de obras por países. Esta edição da mostra também evitou a complexidade da montagem por analogia de linguagem. Ainda, a quarta Bienal não chegou a apresentar, de fato, um novo espaço expositivo para a cidade, aspecto recorrente deste evento. Os armazéns utilizados por esta Bienal, além de não terem a relevância arquitetônica de prédios como o espaço ULBRA e o pavilhão das tesouras do Deprc, já vinham sendo utilizados para atividades de lazer. No entanto, é importante salientar que a partir dessa Bienal e reforçado por ela, existe um movimento para que esses armazéns sejam incorporados como o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

⁴³ I Bienal: 275 artistas, 50 brasileiros; II Bienal: 200 artistas, 32 brasileiros; III Bienal: 136 artistas, 69 brasileiros; IV Bienal: 76 artistas, 09 brasileiros.

Porém, se nenhum lugar da cidade foi revelado pelo evento, ou mesmo proposto, como a Cidade dos Containers da terceira edição, a IV Bienal do Mercosul apresentou uma mostra onde nem todos os artistas eram latino-americanos, mas que compunham uma reflexão sobre questões caras à América Latina. A mostra transversal, curada por Alfons Hug, era composta por doze artistas e estava distribuída por todos os espaços da Bienal. Se consideramos este aspecto da mostra, de espalhar-se entre as outras exposições, interessante e pertinente para desenvolver uma reflexão justamente sobre a abordagem do espaço enquanto discurso da própria Bienal do Mercosul, é importante colocar que essa não era a intenção do seu curador. Alfons Hug, em uma conversa por correio eletrônico, revelou que a sua idéia era apresentar a mostra transversal em um mesmo espaço.

A mostra transversal “O Delírio do Chimborazo” teve como nome o título de um poema do libertador Simon Bolívar, de 1823. No poema de Bolívar evidencia-se, entre outras coisas, a influência dos “artistas viajantes” na construção da identidade latino-americana, o que espelha o conflito entre o nacional e o estrangeiro, como no verso: “Deixei atrás os rastros de Humboldt e os cristais eternos que circundam o Chimborazo” (Bolívar, 2003:77).

O curador desta mostra, o alemão Alfons Hug, escolheu doze artistas – latino-americanos, europeus e norte-americanos – para compor a exposição, pretendendo verificar como as questões do poema de Bolívar, no que tange à identidade e à união da América Latina, aparecem na contemporaneidade. Ao mesmo tempo, a mostra estava vinculada ao tema da Bienal, “Arqueologias Contemporâneas”, por remeter a questões de origem a partir, principalmente, de artistas da atualidade.

Ao falarmos sobre identidade cultural, é preciso uma acepção mais ampla do que a idéia regionalista, presente em boa parte das teorias desenvolvidas pelos centros

⁴⁴ Este episódio nos foi relatado pelo irmão de Lia, o artista Jorge Menna Barreto, em entrevista realizada por

tradicionais, em relação às culturas dos países periféricos. O antropólogo Claude Lévi-Strauss (1989:15). aponta para a necessidade – e para a dificuldade – de trocarmos o sistema de referências ao estudarmos “diferentes sociedades”. Ele também ressalta a impossibilidade de deliberar sobre uma situação sem vivenciá-la, fato muitas vezes aceito no campo das artes visuais.

A complexidade da formação de uma identidade latino-americana precisa ser entendida para além do momento histórico dos descobrimentos, porém levando-se em consideração a forte influência do olhar estrangeiro no imaginário nacional solapado. A permeabilidade e a hibridização com outras subjetividades é uma característica da cultura em geral, e em especial da cultura latino-americana, que pode ser observada na troca ininterrupta, e talvez pouco equilibrada, entre o estrangeiro e o nacional. Além disso, assim como não se fala em uma identidade européia pelo notório saber das especificidades dos países que compõem o velho continente, da mesma maneira é fundamental perceber individualmente os países que formam a América Latina. Nesse sentido, uma pergunta que precisa ser feita é, por um lado, até quando as questões de identidade vão ser postas em níveis regionais e, por outro, até quando a questão da identidade precisa ser evocada nas mostras de arte que privilegiam as produções extra Europa e EUA?

Então, na IV Bienal do Mercosul, a mostra transversal, no que tange à questão de identidade, não se limitou a uma seleção geográfica de artistas para associá-los a um denominador comum latino-americano. Buscava, no entender do curador, artistas que trabalhassem problemáticas da região, como exclusão, identidade, memória, religiosidade, reconhecimento e extinção, para a sua composição. Ou seja, problemáticas que podem ser associadas a qualquer região – não só da América Latina. Por outro lado, a mostra não tinha como ser entendida no seu conjunto, problema detectável na maior parte das

exposições de arte com propostas curatoriais, onde estas intenções só são verificáveis através da leitura do catálogo. Esta seleção de artistas servia de respiro benéfico às outras mostras, mas sem criar uma outra unidade capaz de significar uma proposição. Ao espalhar-se por todos os espaços expositivos da Bienal, a mostra transversal interferia na conformação de blocos monolíticos de trabalhos agrupados por países.

As doze proposições artísticas da mostra transversal estavam distribuídas da seguinte maneira nos espaços expositivos: no prédio do Santander Cultural estavam os trabalhos “Deus é Boca” (2000), da dupla Maurício Dias e Walter Riedwig; as fotografias da série “Orinoco” (2000), do alemão Michael Wesely; a performance-instrumento “Geralda” (1993), do brasileiro Tato Taborda; e a escultura-instalação “El mármol americano” (1992), da colombiana María Fernanda Cardoso. No Memorial do Rio Grande do Sul encontrávamos, da mostra transversal, a série de fotografias “El apartamento de Osmel Sousa, presidente de la organización de miss Venezuela” (2000), de Luis Molina Pantín, e as fotografias do peruano Martin Chambi (1891-1973). No MARGS estavam a instalação “May Por E” (1997), da americana Rachel Berwick, e as fotografias do alemão Frank Thiel. Essas fotos de Thiel, de 2003, foram feitas tendo como referência as pinturas de paisagens andinas realizadas no século XIX pelo artista viajante, Frederic Edwin Church.

O artista da mostra transversal presente na Usina do Gasômetro era o venezuelano Arturo Herrera com a obra “Night before last” (2002). Nos armazéns do Cais do Porto esta mostra ficou espalhada da seguinte maneira: no armazém A6, a instalação “Idéia situação” (2003), de Artur Barrio, localizada entre as representações nacionais do Chile e do Uruguai; no armazém A5, a vídeo projeção “Cordova Peak/Dome” (2001), do holandês Ari Marcopoulos, em meio aos trabalhos da representação brasileira; finalmente, no armazém

A4, as esculturas em madeira de edifícios (2002-2003), do coletivo cubano Los Carpinteros, localizadas entre as representações nacionais do México e da Argentina.

Neste momento, é interessante observar que cinco dos artistas da mostra transversal participaram da 25^a Bienal de São Paulo, cujo curador geral também era Alfons Hug. O problema não está neste dado em si, mas sim no fato de isso não ser dito, não ser levantado como informação nem mesmo no catálogo da Bienal do Mercosul. Segundo o currículo dos artistas, apenas Luis Molina Pantín e Frank Thiel participaram da 25^a Bienal de São Paulo. Enquanto que, pesquisando os artistas que participaram desta edição da bienal paulista, ainda encontramos a dupla Walter e Dias, o grupo Los Carpinteiros, e Michael Wesely. Isso significa, como já dissemos, que um curador trabalha a partir de um repertório próprio e arbitrário, representando um determinado ponto de vista dentro de um campo específico de conhecimento.

Alfons Hug pode ser considerado uma pessoa capacitada para as funções de curador, mesmo para uma mostra que pretende reflexionar problemáticas latino-americanas, pois estuda, pensa e atua neste continente desde os anos 1980. Mas as justificativas para a sua escolha, expostas pelo curador geral da Bienal do Mercosul no catálogo da mostra, reafirmam uma postura dependente das forças ideológicas provenientes dos centros culturais estabelecidos. “Um dos grandes privilégios da Bienal do Mercosul é estabelecer um elo concreto com a 26^a Bienal de São Paulo por meio da convocação de seu curador, Alfons Hug” (Aguilar, 2003:41). Se, por um lado, a afirmação acima, como foi dito, indica uma relação de dependência entre periferia e centro, por outro, a mostra transversal “O Delírio do Chimborazo”, justamente por ser composta não só por artistas latino-americanos, pode ser entendida como um primeiro passo para uma abertura do evento, onde a investigação poética de cada artista seja mais importante do que a sua origem geográfica.

Pensando sobre as especificidades da mostra, podemos traçar algumas relações a partir das obras que a compunham. O trabalho “Deus é Boca” é uma vídeo instalação composta de quatro retro projeções. Os espectadores são cercados pelas imagens projetadas onde “imagens editadas em velocidade febril intensificam o poder do discurso e tentam tornar visível a boca que a orelha não vê” (David, 2002:135). O poder do discurso. Esta é a questão central sobre a qual o trabalho “Deus é Boca” vai se debruçar. As imagens que se sucedem nas projeções não permanecem tempo suficiente nas telas para serem presentes, estão sempre sendo substituídas por outras, cujos personagens seguem falando, argumentando, tentando convencer. São imagens que reconhecemos, de programas de auditório, de campanhas políticas, de pastores de igreja, do vendedor ambulante. Depois de 27 minutos o fluxo de imagens pára, e 44 definições de quatro letras para Deus invadem essas telas, enquanto em uma cabine um ator – ao vivo – narra um jogo de futebol, ou canta as pedras de um bingo. Isso tudo é instalado em uma sala completamente escura, onde a luz difusa provém das imagens e da cabine do ator, que é acesa de 27 em 27 minutos.

O fato desta instalação ocorrer em um espaço fechado isolava o trabalho, criando um ambiente próprio e envolvente e sem estabelecer relação com outros trabalhos próximos. Na sala escura, forrada por um pano preto espesso, as pessoas acumulavam-se e recebiam a enxurrada verborrágica das imagens. O ar condicionado que neutraliza a atmosfera dos museus não conseguia se fazer sentir neste local, onde o cheiro do humano impregnava os tecidos das paredes, recriando a sensação dos lugares superlotados que víamos nas imagens. O absurdo cômico da realidade pode fazer rir num primeiro momento, mas não cessa de incomodar.

“Deus é Boca”, trabalho de forte cunho político, põe em ‘grande angular’ episódios cotidianos onde sempre estão em jogo uma grande massa passiva e um agente ativo

aglutinador. O ambiente, a atmosfera que se criava em torno deste trabalho, distanciava-se do espaço de um museu, estava mais próximo de um mercado público ou de uma avenida, cujos cinemas e teatros transformaram-se em templos ou casas de jogo. A realidade externa das ruas, transportada plasticamente para um suposto espaço de reflexão, criava uma reação ambivalente: era possível deixar-se hipnotizar pelas imagens sem presente, como sentir-se expulso por tanta repugnância.

Ao discutir o poder do discurso criando um ambiente próprio e trazendo para um espaço de contemplação a rua agitada de qualquer cidade, o trabalho questiona o próprio discurso do qual faz parte. “Deus é Boca” está conectado a uma determinada seleção de trabalhos, cujo denominador comum é dado pelo curador através da escolha de um tema. Nas palavras de Alfons Hug, (2003:77). “o poema (que dá nome à mostra) presta-se como ponto de partida de uma exposição que rastreia a condição humana”. Neste sentido, o trabalho precisa ser observado individualmente, como foi feito até aqui, mas também como parte de um grupo de trabalhos articulados sob um mesmo texto determinante. O discurso de um curador não é capaz, a priori, de agregar ou suprimir significados dos trabalhos que compõe uma mostra. As propostas artísticas mais consistentes de uma determinada seleção destacam-se naturalmente, mas todas inscrevem-se em uma história oficial da arte, que costuma apresentar-se – e ser lida – como neutra.

Dentre os doze artistas que compunham a mostra transversal, podemos identificar alguns grupos, seja através do suporte, seja através de maneiras de abordar o tema da mostra, todos eles compondo a grade de intenções do curador, sem, contudo, estarem limitados por ela. O próprio Alfons Hug afirma que os artistas não necessariamente atendem às expectativas de uma curadoria quando esta escolhe pessoas e não trabalhos

para a sua composição⁴⁵. No entanto, “os curadores atuam em um processo de representação e afetam os resultados das exposições, o que nem sempre fica claro nas mostras de arte” (Gleadowe, 2000:29).

A proposta conceitual da mostra transversal envolvia uma percepção das relações entre os países latino-americanos, a partir de um ícone do continente – Simon Bolívar – e de sua luta pela independência da América do Sul. O curador Alfons Hug, conhecendo a influência dos artistas viajantes na construção de uma identidade latino-americana, conecta o viajante Humboldt e o político Bolívar para nortear a sua seleção de trabalhos, apresentada em um contexto de uma grande mostra de arte. De fato, estes dois personagens do século XIX sabiam de sua importância mútua nas transformações a respeito da percepção do mundo.

A fantástica possibilidade de dar a conhecer aos visitantes aspectos do processo das transformações da representação plástica no continente e as relações entre arte e vida que permeiam a nossa história parece falhar justamente por ocultar o seu próprio processo de concepção e objetivos. Se, por um lado, na mostra transversal, a busca de uma abertura é clara, com a participação de artistas de várias nacionalidades, por outro, o porquê da disposição das obras nos espaços expositivos, a relação do curador com estes artistas, bem como a relação desta mostra com o restante da Bienal, além de sua dimensão política, não são facilmente identificáveis.

Dentre os doze artistas da mostra, encontramos quatro que trabalham com fotografia, sendo que Martín Chambi (1891-1973) é o único deles cuja produção se deu em outro contexto político e artístico. Ou seja, o fato de 1/3 da mostra transversal ser composta por fotografias indica uma percepção do curador a respeito deste suporte na arte contemporânea. Além disso, as proposições em fotografia abordam o tema da paisagem –

⁴⁵ HUG, Alfons. Entrevista concedida à autora deste trabalho.

Frank Thiel e Michael Wesely – e uma espécie de registro etnográfico – Martin Chambi e Luis Molina Pantin –, elementos que podem ser relacionados às expedições européias, encarregadas de registrar, entre outras coisas, os lugares e os povos que estavam sendo descobertos.

As fotografias de Martin Chambi e de Luis Molina Pantín estavam localizadas no prédio do Memorial do Rio Grande do Sul, espaço onde concentrava-se outra seleção de trabalhos no mesmo suporte. Pierre Verger, o fotógrafo francês que viveu no Brasil e foi apresentado como artista icônico da Bolívia, pode ser entendido mesmo como um artista viajante do século XX, a tal ponto de representar o país que visitou em três ocasiões, evidenciando a importância dada ao olhar estrangeiro na construção do imaginário colonial. É possível, então, interpretar a relação entre estes três grupos de trabalhos a partir da dimensão antropológica que apresentam. Chambi, o fotógrafo de seus pares, revelando um olhar de identificação com o motivo que retrata; Verger, o fotógrafo curioso, com um olhar de admiração frente ao estranho; e Pantín, o etnógrafo do presente, que tenta expor um aspecto oculto do culto à beleza, na cultura da Venezuela.

Na mostra transversal ainda é possível traçar relações entre as instalações “May Por E” e “Deus é Boca”. Em termos formais, ambos apresentavam um ambiente próprio, criador de um clima específico, com a presença de seres vivos – papagaios e pessoas – atuando na composição do trabalho. A proposição “May Por E” discutia as mortes culturais, apresentando papagaios falantes de uma língua indígena extinta, registrada por Humboldt em sua viagem à América. A interpretação plástica da artista para um episódio histórico também lida com o tempo, desacelerando o visitante diante do trabalho e quase fazendo com que ele compreenda o sentido da língua falada pelas aves. Ao contrário deste trabalho, “Deus é Boca” intensifica ainda mais o ritmo do cotidiano, expondo o visitante a uma babel monocórdia em sua língua materna.



Deus é boca



May PorE

A localização do trabalho de Rachel Berwick no espaço mais tradicional da Bienal, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, relacionava-se com a mostra histórica de arqueologia, que também estava neste local. As conexões entre a preservação de expressões de culturas extintas – mesmo que na instalação se tratasse da preservação de seres vivos, além da língua maypure – justifica esta associação, além de sugerir uma certa transgressão do curador, ao colocar uma instalação com animais vivos em um museu histórico.

O trabalho “El mármol americano”, de María Fernanda Cardoso, feito de ossos bovinos, além de remeter aos massacres promovidos pela colonização do continente e fazer referência aos tijolos de barro ligados por ossos, encontrados na casa que foi berço de Bolívar, (Hug, 2003:80), podem ser interpretados à luz do prédio onde foram instalados. O Santander Cultural é um espaço imponente, construído originalmente para ser um banco,

onde a onipresença de mármore ‘europeu’ ajuda na construção de um ambiente ao mesmo tempo hostil e fascinante. As fotografias de um horizonte expandido, de Michael Wesely, estavam dispostas no segundo andar deste prédio, o que propiciou a sua apreciação de diversos pontos de vista. O fato de serem imagens obtidas às margens do rio Orinoco é o dado que conecta o trabalho ao tema da mostra.

O trabalho de Arturo Herrera na Usina do Gasômetro apresentava uma relação cromática tanto com este prédio quanto com a escultura “Supercuia” do artista homenageado Saint Clair Cemin, que também estava neste prédio. O mural abstrato “Night before last” parece ser o trabalho da exposição transversal mais difícil de ser relacionado ao grupo da mostra, pois nesta proposta não encontramos problemáticas diretamente ligadas a questões de identidade.

Nos Armazéns do Cais do Porto estavam expostas as obras de Ari Marcopoulos, de Artur Barrio e do coletivo Los Carpinteros. Artur Barrio realiza suas proposições a partir do espaço, propondo conexões entre experiência pessoal, lugar e cultura em seus trabalhos. A sua intervenção, bagunçada por natureza, contrastava com a organização das mostras uruguaia e chilena, expostas também neste armazém. Mas dificilmente o trabalho de Barrio nos propunha relações espontâneas com os outros trabalhos da mostra transversal.

O vídeo holandês “Cordova Peack/Dome”, assim como as esculturas do coletivo cubano, também fogem de uma interpretação à luz das premissas da mostra transversal, que dizem respeito às questões de união do continente latino-americano, pensadas a partir do poema de Simon Bolívar. O que se percebe é uma impossibilidade de extrair um texto a partir dos trabalhos que compunham a mostra que feche com as intenções expostas no catálogo. Os laços identificáveis entre os artistas da mostra transversal recaem ora na nacionalidade de cada um deles, ora nas referências geográficas e culturais dos trabalhos.

Se para a apreciação da arte produzida nas expedições dos séculos XVIII e XIX é preciso uma visão de conjunto, não esquecendo os objetivos científicos e políticos que motivavam estas viagens, o mesmo se dá quando nos debruçamos sobre a arte que uma bienal nos apresenta. Ainda que as pessoas responsáveis por estas seleções tenham uma formação e história legitimadora, é preciso levar em conta a dimensão política que estes eventos têm a obrigação de atender.

Quando uma bienal propõe um tema para um artista trabalhar, de certa forma está agindo como nas expedições ou como autoridade religiosa. Ou então, a partir de um texto pré-estabelecido, pinça no universo da arte aqueles exemplares que se encaixam no seu tema. Usa os trabalhos para ilustrar e corporificar uma idéia. De certa maneira, este foi o caso da mostra transversal, onde pelo menos nove obras, entre elas as séries de fotografias de Chambi, Pantín e Wesely, já existiam antes dessa exposição.

De fundamental importância para o campo da arte, tanto para o continente latino-americano quanto para a história da arte ocidental como um todo, a Bienal do Mercosul terá mais possibilidades de alcançar as utopias de união do libertador Simon Bolívar na medida em que, a exemplo do mártir, conseguir romper e expor as fronteiras entre os múltiplos interesses por ela orquestrados.

Talvez um caminho interessante para as mostras de arte contemporânea seja construir os seus discursos a partir dos trabalhos de arte, aproximando as pessoas envolvidas no processo – artistas, curadores, visitantes – para depreender idéias a respeito do momento presente. O espaço que se cria entre as pessoas é, ao fim e ao cabo, o lugar onde se desenvolve a permanência pertinente desses eventos.

4. Pontos de contato: o espaço subjetivo

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(Neto, 1997:15)

A conclusão de que as coisas dependem das pessoas nos parece bastante óbvia. A ‘manhã’ da arte, entrecortada por ruídos de todos os lados, se faz pelo alcance do canto daqueles que são capazes de emitir o tom da desordem fazedora. O ruído não é um advento moderno, pós-moderno ou da supermodernidade. É inerente à organização social e é apesar dele ou por meio dele que as coisas se dão, pelas pessoas que se preocupam com essa ‘música’.

O espaço subjetivo da experiência da arte se dá a partir do momento em que conseguimos nos despir das retrancas que o engendram, sem negar a existência das vestes. Como imãs ou instalações elétricas, ou ainda palavras do poeta (1997:15) – “a manhã, toldo de um tecido tão aéreo” –, são pontos de contato que geram esse espaço. A sua conformação não é palpável e pode ocorrer em vários níveis, entre o artista e a obra; entre a obra e a pessoa que lhe observa e experimenta; na sintonia entre a proposição artística e o

lugar onde ela se encontra; entre o curador e a sua percepção do trabalho, dialogada com o artista.

Nesse sentido, é preciso perceber os aspectos negociáveis de uma grande exposição, já que as questões de disposição e montagem das obras, facilidades de execução, *pro labore*, registro dos trabalhos, documentação, transporte, identificação dos objetos, precisam ser orquestradas de modo que o antes, o durante e o depois de uma mostra se realizem da melhor maneira possível. Essa negociação, o diálogo, envolve não só artistas e curadores, mas toda a estrutura necessária a esses eventos.

Ou seja, são forças antagônicas que, justamente por coexistirem, permitem que esses eventos culturais existam e se proliferem. Por um lado artistas, curadores, historiadores, querendo expor, conversar, discutir sobre arte, sem esquecer que é necessário viver e sobreviver financeiramente. E, pairando sobre todos, a idéia sedutora e realmente boa de ser reconhecido pelo seu trabalho. Por outro lado, empresários, multinacionais, profissionais de estratégia, percebendo o potencial econômico do mercado de bens simbólicos, mas que, no entanto, não se comportam como outros bens: um novo carro ainda serve para as mesmas coisas que o antigo, e o substitui. A arte 'nova' traz consigo o passado sem necessariamente negá-lo, e ainda pode propor que o estado das coisas seja redefinido.

É óbvio que esses dois lados não são os de uma moeda. São partes de uma esfera, onde o trânsito entre elas é ininterrupto. Sendo assim, a negociação é um aspecto permanente das exposições de arte, onde mais do que conquistas pontuais, o que pode estar em jogo é a perpetuação ou a transformação de modelos de organização.

No item Diálogos e Monólogos será problematizada, principalmente, a relação entre o curador e o artista em um sentido amplo tendo em vista que as abordagens do curador podem interferir na conformação das obras a partir do modo como são expostas, e

levando em consideração as ambigüidades que esses papéis adquirem quando associados a uma exposição do porte da Bienal do Mercosul.

4.1 Diálogos e monólogos

Como foi o convite?

A primeira pergunta da série de entrevistas realizadas com artistas para esta pesquisa buscava conhecer uma outra conversa. Intuíva a existência de um diálogo a partir do qual, acreditamos, definem-se e conformam-se as mostras de arte. Porém, nem toda a conversa significa diálogo.

Na I Bienal do Mercosul, como já foi apontado, a maior parte das obras não apresentava exatamente relações com o espaço expositivo em sua dimensão física, a ponto de já existirem antes da mostra. No entanto, a pré-existência de um objeto artístico não significa que os problemas inerentes à exposição sejam mais facilmente resolvidos, já que diferentes objetos requerem ambientes diversos. É através do diálogo que essas questões precisam ser resolvidas e negociadas.

Todos os artistas entrevistados que participaram desta edição da mostra indicaram que o convite foi feito através do contato direto com o curador Frederico Moraes. Moraes visitou esses artistas, expôs as suas reflexões a respeito dos trabalhos e onde ele pensava enquadrá-los no contexto do seu recorte curatorial. No entanto, a artista Lia Menna Barreto, que expôs o trabalho “Jardim de Infância”, demonstra um certo descontentamento em relação a maneira como a sua obra foi mostrada na referida Bienal. “O espaço era reduzido para o tipo de proposta que eu havia criado. As pessoas tinham dificuldade de

circular pela obra que, no caso, era necessário⁴⁶”. Em contrapartida, Xico Stockinger, que não concordou com o lugar onde a princípio estariam as suas esculturas⁴⁷, conseguiu que os seus trabalhos fossem expostos em outro espaço.

O que faz com que alguns artistas consigam negociar a disposição dos seus trabalhos e outros não? Como já foi dito, acreditamos que um dos fatores desse poder de barganha advém da trajetória individual do artista e do seu reconhecimento dentro de um circuito de arte. Nesse sentido, artistas consagrados teriam mais condições de interferir na localização e disposição das obras. Por outro lado, partindo do exemplo ocorrido com o trabalho de Lia Menna Barreto, o modo como a obra foi exposta indica uma não compreensão das necessidades do trabalho. O espaço circundante é um elemento importante desta proposição, razão da necessidade de um maior espaço para a proposta. Ou seja, a figura do curador acaba, de certa maneira, fragilizada nas duas situações levantadas. A sua concepção espacial da mostra, que determinava que os trabalhos de Xico Stockinger estariam em certo lugar, pôde ser alterada; e seu aporte em arte contemporânea, na obra de Lia, apresentou problemas na forma de apresentação.

Obviamente, não estamos afirmando que a concepção espacial de uma exposição deva ser estanque, ou que seria possível evitar todo e qualquer problema de montagem de obras de arte contemporânea a partir de uma observação atenta, já que muitos dos seus ruídos aparecem justamente na exposição. No entanto, vemos nesses exemplos mais do que casos isolados, mas a manutenção de valores, onde o curador – e a instituição que ele representa – perpetua um tratamento diferenciado entre artistas que se encontram em momentos diversos de uma produção.

⁴⁶ Anexo I, pág. 240 do presente trabalho.

⁴⁷ Segundo o jornal Zero Hora de 28 de setembro de 1997, o artista não quis ficar sozinho no Teatro São Pedro, indo para o MARGS.

Essas situações podem ser relacionadas com a lógica de reservar os espaços mais institucionalizados para artistas mais conhecidos e apresentar os menos tarimbados em locais mais alternativos. Como outro exemplo desse modelo ainda podemos mencionar a obra de Vera Martini na III Bienal do Mercosul. A artista apresentou um desenho sobre papel feito com lápis 8H, quase uma trama epidérmica de delicadeza atroz. Em frente ao desenho existia um objeto com água e óleo, onde flutuavam uma vela e palavras que remetiam às problemáticas da obra. Este trabalho estava exposto na Cidade dos Containers, onde a sua integridade jamais teria condições de ser preservada. O segmento Poéticas Pictóricas desta mesma Bienal, localizado no Santander Cultural, seria o local ideal para a obra de Vera, já que além de ser uma proposição que lidava com essa poética, o prédio apresenta condições de expor trabalhos mais delicados. Porém, parece-nos que o fato dessa artista não ser nacionalmente reconhecida acabou determinando a localização da sua obra.

O que precisa ser levado em consideração quando se pensa na disposição de obras de arte de uma grande exposição é a especificidade dos trabalhos. Dessa forma não só a mostra vai estar mais bem montada, apresentando relações entre os trabalhos, entre as obras e o lugar, como também as próprias proposições estarão sendo tratadas com o devido olhar íntimo que requerem. Certamente, os curadores e os artistas sabem e concordam com a afirmação acima, mas a teoria, na prática, assume contornos outros que respondem também a premissas de ideologia institucional. Nesse sentido, encontramos uma afirmação de Gerardo Mosquera que pode ser evocada para complementar essas reflexões: “o ponto chave reside em quem exerce a decisão cultural, e em benefício de quem esta é tomada” (2001:49).

Se na I Bienal do Mercosul a figura do curador é real e presente para os artistas com os quais conversamos, independente de alguns problemas identificados, o mesmo não se pode dizer da segunda e da terceira edição da mostra. Fábio Magalhães, curador geral da

II e da III Bienal do Mercosul, não realizou um único contato com os dezesseis artistas entrevistados que participaram dessas edições da mostra. Em todos os casos, o convite foi feito a partir da visita da curadora adjunta, Leonor Amarante. Além disso, alguns artistas ficaram sabendo que participariam da mostra pelo jornal diário da cidade. Pelo menos Elida Tessler, Hélio Ferverza, Martha Gofre e Vera Martini confirmam esta informação, revelando que o convite não foi definido quando a curadora os visitou. Divulgar a lista de artistas selecionados para uma Bienal antes mesmo de que alguns artistas saibam da sua participação no evento, indica um pressuposto de que ninguém negaria esse convite. Além disso, o contato direto, exercitado em um primeiro momento, é rasurado pela própria Bienal quando a instituição e os seus curadores não se preocupam em comunicar esta seleção em primeiro lugar aos artistas e, só depois, à imprensa. Se a pessoalidade da visita realizada por Leonor Amarante é apontada como um dado positivo desta segunda Bienal, o conhecimento pelo jornal reinscreve esse evento entre aqueles cuja superestrutura solapa o artista enquanto indivíduo.

Ainda podemos salientar pelo menos três situações-chave, ocorridas nas quatro primeiras edições desta Bienal, como reveladoras da prevalência de um modelo onde há um não-diálogo ou uma não-escuta das necessidades intrínsecas do objeto artístico. A primeira situação diz respeito à contradição entre a solicitação do curador de projetos específicos e a disponibilidade institucional de realizá-los. Na segunda Bienal, pelo menos Félix Bressan, Maria Tomaselli e Mauro Fuke receberam a proposta de executar obras de grande porte, mas foram informados que precisariam eles mesmos viabilizar os projetos. Se Félix e Tomaselli optaram por realizar outras obras, evitando o desgaste de sair em busca de patrocinadores, Fuke decidiu viabilizar aquilo que seria de responsabilidade da instituição. Mauro afirma: “a Leonor me pediu um projeto grande, eu fiz um projeto grande com os custos e tudo, só que chegou na hora, não tinha verba. Isso foi complicado. Eu tive

que ir atrás de verba, fiz lei Rouanet, (...) e consegui fazer o tal projeto, mas tive que reduzir um monte a escala, acho que pela metade, por falta de verba”⁴⁸. A incongruência entre a solicitação da curadora e as possibilidades da instituição acarretou em uma modificação de um trabalho, além de transferir exclusivamente para o artista o problema do financiamento da obra. Tal postura equivocada por parte do evento não evitou que o mesmo fato voltasse a ocorrer na sua terceira edição⁴⁹. Lógica perversa, onde a Bienal convida o artista, mas não se responsabiliza por sua participação.

A segunda situação-chave envolve a compreensão do que é o objeto artístico e a manutenção da sua integridade física e conceitual. Nesse sentido, ressaltamos as experiências dos artistas Martha Gofre, Jorge Menna Barreto e Lia Menna Barreto. Gofre, na segunda Bienal, apresentou um objeto que era uma espécie de balanço, um trapézio suspenso que correspondia ao pé direito do armazém do Deprc – algo em torno de cinco metros –, sobre o qual repousava uma manta de gordura animal. A sua obra foi convidada a integrar o projeto da Bienal Itinerante⁵⁰, mas para isso sofreu uma alteração de tamanho. A relação entre espectador e obra, que buscava também na disparidade de escalas construir significados, não foi mantida por questões de ordem operacional. A modificação do objeto, autorizada pela artista, menosprezou as suas propriedades conceituais em função de interesses expositivos que se sobrepuseram às premissas estéticas da obra.

Talvez o episódio mais grave em relação as questões de integridade dos objetos artísticos tenha ocorrido com a obra de Jorge Menna Barreto, na III Bienal do Mercosul. Jorge desenvolveu o trabalho “Inseguro”, um objeto nas dimensões dos containeres da tal cidade, feito de grade. Este objeto deveria ser devolvido ao artista depois da exposição,

⁴⁸ Anexo I, pág. 287 do presente trabalho.

⁴⁹ Na III Bienal do Mercosul, Félix Bressan foi convidado a realizar uma intervenção na orla do Guaíba, cuja viabilização também dependeu do empenho do artista em encontrar financiamento para a obra.

mas, por engano, foi destruído pela Bienal. O fato de uma grande exposição ocorrida em 2003 ser incapaz de assegurar a integridade de um trabalho é bastante relevante, ainda mais se considerarmos que era uma obra de grande porte e material resistente. Independente do quão efêmero este trabalho pudesse ser considerado, já que dialogava diretamente com o entorno, e era ativado a partir da sua relação tanto com a cidade fictícia da Bienal quanto com a cidade de Porto Alegre propriamente dita, a decisão sobre o seu destino – ser destruído ou virar outra coisa num contexto privado –, caberia somente ao artista. Como ele afirma: “a Bienal não tinha autonomia para tomar a decisão de destruir o trabalho. Foi um erro grave⁵¹”. Um equívoco semelhante, porém sem conseqüências drásticas, ocorreu com a obra de Lia Menna Barreto na quarta Bienal, onde a artista precisou se indispor com a organização da mostra para receber todos os elementos que compunham o trabalho “Fábrica”.

A terceira situação-chave que denota as contradições existentes entre eventos culturais e proposições artísticas, envolve o problema do registro dessas manifestações e da sua preservação como memória. A documentação das exposições de arte sempre foi considerada necessária, mas, a partir do momento em que as proposições artísticas ultrapassam todos os seus limites físicos, constituindo-se algumas vezes a partir do embate com o espaço, ou sendo produzidas especificamente para as exposições, a documentação passa a ser, além de necessária, a única maneira de preservar determinados aspectos dessas manifestações. Isso também ocorre quando lidamos com manifestações em suportes clássicos como a pintura, mas onde o contexto expositivo não é neutro. Além disso, o registro é fundamental para a construção histórica de toda e qualquer exposição. Podemos

⁵⁰ A Bienal Itinerante é um projeto da Fundação Bienal do Mercosul de levar partes da exposição para outras localidades. Na segunda edição do evento esse projeto ocorreu em Caxias do Sul e Passo Fundo. Na III Bienal a exposição itinerante foi a Brasília e na IV Bienal, ao Rio de Janeiro e São Paulo.

⁵¹ Anexo I, pág. 207 do presente trabalho.

evocar aqui as colocações de Andreas Huyssen que dão conta tanto da relatividade da construção de memória quanto da sua necessidade.

“A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças – políticas, geracionais e individuais –, ela não pode ser armazenada para sempre nem protegida em monumentos; tampouco, neste particular, podemos nos fiar em sistemas de rastreamento digital para garantir coerência e continuidade. (...) Precisamos de discriminação e rememoração produtiva e, ademais, a cultura de massa e a mídia virtual não são necessariamente incompatíveis com este objetivo” (Huyssen, 2000:37).

Nesse sentido, citamos a experiência de Patrício Farias, na I Bienal do Mercosul, e de Mário Ramiro, na terceira edição da mostra sulista. O trabalho de Patrício foi feito a partir, principalmente, de materiais encontrados no local onde a sua obra foi exposta, por sugestão do próprio curador Frederico Moraes. O artista estava viajando quando a Bienal terminou e, quando voltou, descobriu que não restava nada do seu trabalho, nem mesmo documentação. A única fotografia que existe desta proposição artística não dá conta nem dos aspectos formais da obra, e foi feita por um conhecido do artista.

Ramiro apresentou uma performance que envolvia a participação de catadores de papel e de um artista performático. Este trabalho consistia em uma série de catadores empurrando carrinhos similares aos utilizados por eles, sempre com uma pessoa dentro do referido carrinho. Enquanto ocorria esta ação, o artista performático desenvolvia um movimento robótico, transferindo pequenos objetos de uma estrutura à esquerda para outra à direita, e vice-versa. Ramiro nos conta que não sabe se a Bienal produziu documentação do seu trabalho, uma das premissas quando se trata de performance, proposição efêmera por natureza. Ele preocupou-se com isso e o seu trabalho foi registrado em vídeo sem o envolvimento da instituição. Ramiro afirma: “é uma pena a gente ver que as coisas são feitas, as condições são criadas, mas aquilo que você como artista, você como curadora

procura fazer, que é colocar as coisas para funcionar, para as coisas dialogarem, criar condições de trabalho, isso, nesses grandes eventos, você sempre perde a corda, sempre escapa da sua mão. A gente tem que reinventar isso”⁵².

Ramiro aponta justamente para a ausência de diálogo como a grande dificuldade enfrentada por ele nesta Bienal, e ressalta que a relação com a instituição “foi terrível. A gente sabe como é difícil fazer essas coisas, mas acabou não tendo um diálogo, e esse é sempre um problema das grandes exposições. (...) É muito decepcionante encontrar pessoas que você conheceu no passado e ver que a estrutura é maior do que as relações, que você não consegue fazer as coisas da melhor maneira possível”.

Em qualquer exposição que se analise será possível identificar uma série de problemas, como aqueles relativos à identificação das obras, monitoria, ou mesmo as questões de *pro labore* dos artistas, sempre um ponto delicado nesses eventos. No entanto, acreditamos que as situações aqui mencionadas trazem à tona questões que, por um lado já vêm sendo colocadas pelos artistas desde os anos 1960 e, por outro, revelam as dificuldades ou a falta de empenho dos curadores em enfrentar as limitações institucionais, cujos interesses são, majoritariamente, quantitativos.

O diálogo inicial entre o curador e o artista, reconhecido como um valor, não pode estar restrito à noção de convite. A superestrutura desses eventos está em permanente conflito com o específico da arte, que é o tempo de reflexão e diálogo, experiência compartilhada, embate direto, sem pressa. Se esta superestrutura não pode ser ‘vencida’, acreditamos na sua possibilidade de transformação, através das pessoas que lhe dão forma.

⁵² Anexo I, pág. 270 do presente trabalho.

4.2 Motivações recorrentes

O recorte de entrevistas desta pesquisa não privilegiou um tipo de produção específica, de acordo com determinada percepção a respeito da arte e das suas possibilidades de manifestação. Nesse sentido, conversamos com artistas da mais diversa ordem, desde Xico Stockinger cuja obra pode ser vinculada à idéia de expressionismo, onde o gesto do autor acompanha e está intimamente ligado ao objeto artístico; até Jailton Moreira, cuja produção relacionamos às manifestações em arte contemporânea, onde se criam ambientes sensoriais a partir da tensão entre a proposição do artista e o espaço entorno. Mesmo assim, entrando em contato com artistas tão díspares também em relação à conexão entre produção e circuito, como Lúcia Koch e Daniel Acosta, que são representados por galerias de arte em São Paulo, e Gisela Waetge, que apesar de desenvolver uma obra desde os anos 1980, encontra dificuldades em escoar uma produção teoricamente vendável, foi possível detectar pontos de contato entre as motivações dos vinte artistas entrevistados.

A questão principal que une os artistas convidados para participar de uma Bienal é a possibilidade de realizar um novo trabalho. A maior parte dos entrevistados indicou essa oportunidade como motivação determinante para associar-se ao projeto da Bienal, trazendo à tona o problema de financiamento que ronda a produção de arte, e da cultura em geral, no Brasil.

Vivenciamos no país, assim como os africanos e os vizinhos latino-americanos, uma realidade no campo das artes visuais onde praticamente inexistem artistas capazes de sobreviver apenas da sua produção plástica. Essa contingência afeta principalmente os países em desenvolvimento, fazendo com que muitos artistas elaborem atividades paralelas, às vezes ligadas a universidade ou mesmo organizando exposições e grupos de

artistas, para viabilizar a produção e circulação de seus projetos pessoais. Além disso, é possível detectar a existência de uma produção mais projetual, amparada justamente no espaço e na oportunidade de exibição.

Um circuito de arte, mesmo em países como Estados Unidos ou França, não é capaz de absorver e viabilizar a produção de todos os seus artistas em atividade, mas a situação brasileira, ao contrário, exclui inclusive aquelas pessoas cujo trabalho poderia facilmente ser comercializado. Em se tratando de proposições mais complexas, como ambientes sensoriais ou diálogos com o entorno, seria necessário existir uma rede formada pelo Estado e por instituições de arte capaz de financiar esta produção cultural.

Sabemos, no entanto, que por aqui estas instituições estão cada vez mais sob o gerenciamento da iniciativa privada, onde a contrapartida em termos de objetivos culturais sempre é contrabalançada com interesses comerciais, e nem poderia ser diferente. A responsabilidade de investir a fundo perdido em manifestações artísticas seria, em primeiro lugar, do Estado. Porém, como este vem paulatinamente retirando-se de suas obrigações culturais, esta demanda recai sobre as instituições privadas. De certa maneira, cobramos dessas instituições responsabilidades próprias do poder público. Por outro lado, as empresas que se envolvem em projetos dessa natureza são beneficiadas através de renúncia fiscal e outras vantagens diante de suas obrigações com o Estado, o que justifica, em parte, esperar dessas instituições uma postura fomentadora da produção de bens simbólicos.

Quando a realidade de um circuito frágil e volúvel impõe-se, estruturas como o Itaú Cultural, o Centro Cultural Banco do Brasil, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, ou a Fundação Bienal de São Paulo, entre outras, acabam suprindo uma demanda artística que não encontra outras vias de escoar uma produção. É nesse sentido que a oportunidade de realizar um trabalho aparece de forma recorrente nas entrevistas, como um aspecto positivo da Bienal do Mercosul.

Se, por exemplo, a artista Elaine Tedesco que participou da segunda edição desta Bienal, pode parecer um tanto ríspida quando afirma que gostaria de poder negar um convite de bienal, é preciso levar em conta que essa declaração vem de encontro com a tal contrapartida que gostaríamos de localizar nas iniciativas não estatais. Como essas instituições sabem da dificuldade dos artistas para produzir, muitas vezes agem como se o fato de financiar a execução da obra fosse suficiente, não oferecendo *pro labore* pelos trabalhos realizados.

Ao lado da oportunidade de realizar um trabalho, encontramos pelo menos outros quatro pontos indicados como motivadores para participar de uma Bienal. São eles: ocupação do espaço, divulgação do trabalho, reconhecimento e experiência. Certamente esses pontos não são estanques e podem ser concomitantes, mas permitem o desenvolvimento de reflexões acerca dessas motivações recorrentes que estamos tentando circundar. Além disso, todos esses aspectos fazem parte da legitimação do artista pelo sistema, onde o convite para participar de uma grande exposição por si só têm significados pertinentes.

Os artistas cuja principal motivação para participar de uma Bienal pode ser considerada a possibilidade de realizar uma obra são:

Mário Ramiro: “É um espaço que te possibilita experimentar alguma coisa. É muito bacana você ter estrutura, ter produção, ter dinheiro para investir numa nova experiência de trabalho. E grana para produzir é sempre o problema dos artistas”.

Elaine Tedesco: “Eu participo pensando ‘que bom que eu tenho a possibilidade de realizar mais um trabalho, mas que porcaria que esse trabalho não é remunerado, que diabo de Bienal é essa onde os artistas não recebem cachê?’”.

Vera Martini: “Fui em frente para fazer um novo trabalho, o que era bem bom porque eu não ia mostrar o que eu já tinha, ia ter uma chance de produzir, que é o que a gente quer, a gente tem essa necessidade”.

Jailton Moreira: “Normalmente, quando a gente faz uma parceria com uma situação institucional, a gente tem que ser não só o artista, mas o produtor adjunto. Uma bienal é uma situação onde há uma trégua em relação a isso. (...) Já é uma oportunidade a gente não ter que ‘bater o escanteio e correr para cabecear”.

Elida Tessler: “Eu tenho uma relação afetiva com essa segunda Bienal, porque ela me fez realizar o trabalho Doador. (...) Raramente eu recuso um convite para participar de uma exposição, seja bienal ou não, salvo se percebo que não há uma curadoria responsável e se não há meio de garantir a produção do trabalho”.

Hélio Ferverza: “Esse tipo de exposição proporciona uma visibilidade muito ampliada e isso, em um certo sentido, é uma idéia muito sedutora. Acho que também têm questões, por exemplo, de facilidade de produção. Para quem trabalha com situações complicadas, sempre com problemas de dinheiro, de repente a Bienal oferece uma verba de produção, eles financiam o trabalho e isso é bom”.

Lúcia Koch: “Oportunidade de realizar um projeto que te interessa fazer. Acho que depende do contexto que ela te oferece, não só do espaço físico, arquitetônico, da relação com o entorno, mas também da relação com o público, dos outros artistas que estão participando, para mim isso sempre é importante”.

Esse primeiro ponto, de certa forma, autoriza a hipótese anteriormente levantada de que existe uma boa parcela da produção artística atual que pode ser caracterizada como projetual, onde a sua realização, muitas vezes, depende de estruturas institucionais. Além disso, a oportunidade de realizar uma obra reafirma a idéia de que as bienais suprem uma demanda artística com dificuldades de escoamento.

A divulgação, a oportunidade de compartilhar a obra, surge principalmente nas colocações de:

Mauro Fuke: “É a chance de poder se aproximar, de apresentar alguma coisa para um público grande. É um modo de ter esse referencial no cotidiano das pessoas, de fazer alguma diferença”.

Kelly Xavier: “Porque é uma grande mostra coletiva onde o artista participante tem a oportunidade de mostrar o seu trabalho para um público maior”.

Xico Stockinger: “Se arte é um meio de comunicação se deve participar desses acontecimentos. Eu faço escultura porque gosto de fazer escultura e através dela pretendo me comunicar com os outros”.

Félix Bressan: “A Bienal é uma das exposições mais importantes aqui do sul. Não haveria muito sentido ser convidado e não participar”.

A oportunidade de compartilhar o trabalho como segundo ponto motivador coloca-nos diante das questões que envolvem o público e a noção de arte como um meio de comunicação. Nesse sentido, alguns aspectos das exposições do tipo bienal normalmente criticados, como seus objetivos de atingir um grande público e a sua própria dimensão, precisam ser percebidos como possibilidades ampliadas de contato entre a arte e as pessoas. Ainda que os objetivos quantitativos das exposições sempre acarretem em perdas qualitativas, a oportunidade de formar mais público para a arte é latente nesses grandes eventos.

A ocupação do espaço aparece com mais intensidade nos depoimentos dos seguintes artistas:

Jorge Menna Barreto: “A Bienal se coloca como mais um lugar da arte hoje, assim como a galeria é um lugar, assim como os institutos culturais são um lugar, não vejo

diferença entre eles. Claro, cada um tem a sua especificidade, mas são lugares que possibilitam que a gente trabalhe”.

Maria Tomaselli: “Acho que não tem ninguém que vai dizer, eu não quero. Porque ele se coloca em confronto com todos os outros artistas na ocupação do espaço, porque são espaços aos quais normalmente tu não tens acesso. (...) Se aprende a usar esses espaços participando desses mega-eventos, e não expondo numa galeria”.

Daniel Acosta: “Acho que participar de uma bienal pode ser uma grande oportunidade para os artistas colocarem o seu trabalho dentro de um certo circuito”.

Karin Lambrecht: “Acho que são possibilidades de entrar nisso que eu chamo de arena, que o trabalho vá lá e entre. (...) Se o artista é correto com o seu trabalho, é sempre positivo participar”.

Patrício Farias: “Porque quando te convidam para uma bienal isso sempre é importante, seja para o currículo, seja porque te colocam. Ainda mais por ser uma mostra internacional, sempre vêm muitos críticos de outros lugares, curadores de outros países e isso sempre é bom para o artista, seja jovem ou velho”.

A ocupação do espaço como terceiro ponto motivador precisa ser observada, por um lado, como uma oportunidade de investigação das peculiaridades estéticas e conceituais do mega-evento e, por outro, como uma possibilidade de inserção no circuito de arte. Ainda que a idéia de reconhecimento seja próxima à noção de legitimação, alguns meandros diferenciam essas motivações no que tange à inserção no circuito de arte. Ou seja, enquanto a inserção está mais relacionada à legitimação frente ao global, o reconhecimento diz respeito, principalmente, a satisfação pessoal do artista.

A idéia de reconhecimento encontra destaque nas entrevistas de:

Rogério Pessoa: “É legal participar de uma bienal para desenvolver a tua autoestima, eu acho muito bom principalmente por isso. Mesmo não sendo recompensador financeiramente, ela pode te trazer um trampolim legal, e dá um entusiasmo muito bom”.

Gisela Waetge: “Bom, na hora que uma bienal te convida, é um momento onde há um reconhecimento do teu trabalho”.

Então, o reconhecimento como motivação pode ser enquadrado entre os aspectos subjetivos levados em consideração pelos artistas ao aderirem ao projeto de uma bienal.

Percebemos aí a capacidade desses eventos em adquirir credibilidade institucional mesmo sendo projetos incipientes, pois as grandes exposições já surgem inscritas dentro de um espectro formado pelas estruturas legitimadoras da arte.

Finalmente, a noção de experiência pode ser relacionada as artistas:

Lia Menna Barreto: (Por que participar de uma bienal?) “Por tudo o que eu falei anteriormente. Para se sentir viva, participante, colaborar, se movimentar, trocar, conhecer, aprender, se estressar”.

Martha Gofre: “Acho que sempre é legal expor para ver como o teu trabalho funciona, como as pessoas o vêem, para ver as discussões que ele gera. Acredito que, sobretudo, o importante é expor e aí eu perguntaria porque não expor numa bienal?”.

Este quinto ponto pode confundir-se com as questões de ocupação do espaço na medida em que evidencia a disponibilidade dos artistas em experimentar desafios. Aqui percebemos – como em todos os pontos levantados – a necessidade do fazer artístico ao lado da possibilidade de compartilhar essas proposições.

Enfim, ouvindo e analisando a postura dos artistas entrevistados, parece-nos possível generalizar as motivações para participar de uma bienal em dois grandes grupos: a oportunidade de realizar um trabalho e compartilhá-lo, e as questões de visibilidade e inserção. De fato, a suposta visibilidade e inserção dentro de determinado circuito são as

premissas com as quais as exposições do tipo bienal costumam negociar com os artistas. Isso não chega a ser dito, pois são atributos dados como certos, apesar de todos os envolvidos saberem que os meandros dessas situações são complexos e de maneira nenhuma uma bienal pode, sozinha, alterar a trajetória de determinado artista.

Mesmo assim, como afirma Hélio Ferverza, “a idéia de visibilidade ampliada é muito sedutora”. No entanto, ainda tendo como referência a conversa que tivemos com Hélio, é preciso ater-se na especificidade da visibilidade proporcionada por um megaevento, já que ela não é da ordem do objeto e nem está restrita às manifestações artísticas que compõem a mostra. É a dimensão espetacular dessas iniciativas que costuma destacar-se. Exposições dessa natureza muitas vezes configuram em si uma manifestação a ser observada, quando se inscrevem como idéias autorais passíveis de serem analisadas. As motivações dos artistas – realizar um novo trabalho, ativar sensações, poder ser visto por um número maior de pessoas, experimentar desafios, ser reconhecido – obviamente não são as mesmas motivações da superestrutura.

O artista e sua obra, mesmo em se tratando de um coletivo de artistas ou de múltiplos objetos, sempre é singular, enquanto que as bienais de arte sempre são plurais. Naturezas antagônicas que buscam no específico do outro reforçar dessemelhanças. A relação não é de igual para igual, e a idéia sugerida por Jorge Menna Barreto de que a proposição do artista pode ser um arranhão através do qual um vírus possa ser inoculado nessa superestrutura, denota um Golias.

Os mitos existentes tanto em relação à arte quanto em relação ao mercado permitem defesas apaixonadas e acusações coléricas de uns e de outros, mas hoje, mais do que nunca, esses mundos estão entrelaçados confundindo-se em uma mesma amálgama imantada. Não é por isso que deixaremos de defender transformações estruturais nas

instituições culturais, acreditando que, com isso, elas possam significar algo mais pertinente para o campo de bens simbólicos.

Ao aderir ao projeto de uma bienal os artistas levam em consideração principalmente a necessidade de fazer e compartilhar suas manifestações. As motivações de parte dos artistas que já participaram das quatro primeiras Bienais do Mercosul podem sugerir caminhos desafiadores mesmo em um percurso pré-estabelecido. Nesse sentido, ao analisarmos essas motivações, elas nos permitem identificar tanto uma estrutura não tão engessada como poderíamos supor, como onde é possível engendrar transformações.

4.3 Expectativas plurais

Quando um evento das proporções da Bienal do Mercosul surge, automaticamente essa iniciativa é cercada de expectativas e especulações por parte daqueles que poderão ter seu campo de atuação alterado ou atingido. Em se tratando de um episódio cultural, área sempre desfavorecida em regiões ainda carentes de necessidades básicas como educação e moradia, o primeiro desejo é que o novo empreendimento venha somar-se aos que já existem e não substituir iniciativas em andamento. No entanto, sabemos que os mega-eventos têm uma capacidade de concentrar recursos o que, por vezes, enfraquece circuitos não sedimentados. Obviamente, esse esmorecimento das estruturas locais se dá em função de uma mentalidade equivocada em relação ao campo da cultura por parte do empresariado local e dos governos municipal e estadual. Ou seja, não é a Bienal em si a responsável, mas o que ela representa em termos de retorno, tanto simbólico como econômico, para aqueles que detém o poder e gerenciam o evento.

No caso de Porto Alegre, encontramos nos depoimentos de vários artistas, indícios dessa inoperância do circuito local como consequência do surgimento da Bienal do Mercosul. Por exemplo, Jailton Moreira afirma que (houve) “épocas onde um IEAV (Instituto Estadual de Artes Visuais) estava melhor estruturado, e hoje está dizimado. De certa forma, acho que a Bienal colaborou para essa situação⁵³”. Nessa mesma direção, Elaine Tedesco diz que a sua impressão é de que “os governos ficam dois anos sem fazer nada no circuito das artes, com exceção do Festival de Inverno do Atelier Livre (municipal), e aí acontece a Bienal e eles acham que estão fazendo muita coisa⁵⁴”.

Ainda podemos mencionar as colocações de Elida Tessler: “como a cidade é a sede de uma bienal chamada Bienal do Mercosul, acho que ela merecia ter atenção especial e específica para os espaços (institucionais de Porto Alegre), e o que a gente vê ao longo do tempo? É a Casa de Cultura Mário Quintana em evidente estado de decadência, a começar pelo seu aspecto físico. É o Santander Cultural que começou com um fôlego e com idéias realmente voltadas à proposições em arte contemporânea e que acaba sendo absorvido como espaço de recepção de exposições⁵⁵”.

E também o depoimento de Hélio Fervenza: “na realidade o que se sente é que o Estado de maneira geral (...) vem paulatinamente se retirando da questão cultural. Em alguns setores isso é mais forte. No caso das artes visuais essa retirada é dramática. O Estado praticamente se desvinculou dessas questões, o que abriu espaço para o surgimento das fundações, da iniciativa privada, que de uma certa maneira ocuparam esse espaço, mas que não têm a mesma contrapartida⁵⁶”.

⁵³ Anexo I, pág. 197 do presente trabalho.

⁵⁴ Anexo I, pág. 153 do presente trabalho.

⁵⁵ Anexo I, pág. 163 do presente trabalho.

⁵⁶ Anexo I, pág. 187 do presente trabalho.

De fato, a percepção de que uma bienal muitas vezes colabora para o esmorecimento de um já frágil circuito, encontra respaldo nas colocações do crítico e curador Jens Hoffmann. O autor afirma:

“a maioria das atividades de arte em uma comunidade com uma bienal ocorre somente durante o tempo da mostra, já que todos na cidade querem apresentar exposições e outros projetos de arte a um público internacional. Durante os dois anos de intervalo entre as bienais, dificilmente alguma coisa acontece, e as atividades de arte locais desaparecem” (Hoffmann, 2004:.24).

Ou seja, se a expectativa inicial associada à Bienal do Mercosul encontra dificuldades em tornar-se realidade, isso se dá, em parte, porque ela de fato não diz respeito a exposição em si. Porém, sendo um evento dessa magnitude, uma bienal sofrerá cobranças dessa natureza e precisará responder por expectativas que vão além da exposição propriamente dita. O espaço que uma bienal ocupa em lugares não estruturados culturalmente, perpassa e atinge esse entorno, a partir do momento que o evento também precisa dele para configurar-se.

Nesse sentido é importante ressaltar que a Bienal do Mercosul teve um papel fundamental na reestruturação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul⁵⁷. Da mesma maneira, a força política do evento influenciou melhorias, ainda que insuficientes, em outros espaços públicos da cidade, como a Usina do Gasômetro e o Memorial do Rio Grande do Sul.

O desejo de que um evento como a Bienal venha somar-se à determinada realidade é complementar ao de que a referida exposição esteja conectada com a produção crítica e prática desse lugar. O envolvimento entre pares locais e forâneos permitiria que o evento não estivesse tão descolado do cotidiano da cidade, significando uma situação continuada e

⁵⁷ A administração do MARGS à época da I Bienal do Mercosul acelerou o processo de adequação da instituição às necessidades museológicas vigentes, muito em função deste evento.

não episódica. Os esforços da Bienal do Mercosul nessa direção começam a ser sentidos mais claramente na conformação da sua quinta edição, onde não só o curador geral da mostra, Paulo Sérgio Duarte, pode ser encontrado com frequência na cidade, mas também onde este profissional assume os riscos de falar abertamente na necessidade do evento tornar-se presente na cidade mesmo nos anos intervalares.

Sabemos que o presente trabalho não abarca a V edição da Bienal do Mercosul, mas a iminência desta mostra nos obriga a revelar que as nossas expectativas encontram-se renovadas, indicando a capacidade dessa exposição em estimular reflexões. Mais de uma vez pudemos ouvir o curador geral, Paulo Sérgio Duarte, afirmando que é necessário haver uma abertura do evento, o que indica a disposição do crítico em enfrentar as forças econômicas que o delimitam. Em suas palavras: “eu acredito que o futuro da Bienal do Mercosul é transformar-se na Bienal Internacional de Porto Alegre, dedicada principalmente as artes dos países da América Latina⁵⁸”.

De fato, ainda que nem todos os artistas entrevistados tenham feito explicitamente a mesma afirmação, ousamos detectar um desejo de que a Bienal do Mercosul deixe de ser dominada por um recorte político. Já apontamos que ao apoiar-se em um vetor político e econômico o evento encontrou meios de ser realizado, mas é legítimo que os atores culturais envolvidos no processo, artistas e críticos, queiram fortalecer o potencial dessa Bienal enquanto espaço da arte.

Elaine Tedesco ressalta o quanto é anacrônica a delimitação desta exposição. A artista afirma: “como pensar em uma Bienal do Mercosul? (...) Porque esse limite, em relação à arte, não faz sentido. Esse limite é um limite econômico⁵⁹”. Na mesma direção,

⁵⁸ Depoimento oral concedido a autora deste trabalho.

⁵⁹ Anexo I, pág.153 do presente trabalho.

Jorge Menna Barreto nos fala da complexidade do casamento da cultura com o capital dominante, colocando que essa associação, explicitada no próprio nome ‘Bienal do Mercosul’, suscita a seguinte pergunta: “como ou se existe a possibilidade da gente operar com esperteza, inteligência e sofisticação conceitual dentro desse sistema para que exista ainda alguma brecha de intervenção cultural, de que a idéia de cultura se destaque ou se desloque o máximo do capital dominante, da noção capitalista de cultura?⁶⁰”.

É pertinente considerar a existência de brechas – e tentar expandi-las – em eventos que se apóiam na cultura, pois a fissura é inerente à subjetividade da arte. De qualquer forma, mercado e cultura não são pares antitéticos e, portanto, não se definem por oposição. No entanto existe um jogo de forças entre tais pólos onde o que se disputa são valores antagônicos – simbólicos e materiais, qualitativos e quantitativos –, porém não excludentes. Objetivos econômicos e culturais podem ser associados, mas adquirem contornos específicos nessa situação.

É nesse sentido que muitas das expectativas dos artistas entrevistados questionam os valores que a Bienal apregoa como indicativos de êxito. A “lógica da catraca⁶¹”, expressão usada por Jorge Menna Barreto para definir os objetivos quantitativos da Bienal em relação ao público, também é apontada por Elida Tessler como um valor equivocado quando se trata de bens simbólicos. A artista afirma: “(espero) que a orientação para o público se desligue um pouco da contabilidade de visitantes⁶²”.

Ainda que seja mais utópico do que possível abolir a avaliação quantitativa de eventos culturais viabilizados pela iniciativa privada, esse desejo vai na direção de que o evento consiga “elaborar um perfil próprio e pertinente⁶³”, definido por suas abordagens da

⁶⁰ Anexo I, pág. 207 do presente trabalho.

⁶¹ O artista usa essa expressão em referência a maneira de contabilizar os visitantes da bienal.

⁶² Anexo I, pág. 163 do presente trabalho.

⁶³ Anexo I, pág. 248 do presente trabalho.

arte e não por seus limites econômicos. Aí que entra também a defesa de um conselho formado principalmente por especialistas, onde as definições conceituais da exposição sejam tomadas privilegiando o campo da arte.

Quando um projeto econômico apóia-se na cultura para associar-se aos valores simbólicos da arte, é preciso admitir que, por um lado, esse campo também será inserido em um contexto ampliado em função do alcance político do evento. A Bienal realizada em Porto Alegre automaticamente inscreve-se na história das exposições do gênero, fazendo parte de uma rede que transcende universos nacionais. Por outro lado, assim como não esperamos encontrar um artista coordenando um congresso de engenharia, uma bienal de arte precisaria ser definida enquanto projeto cultural por especialistas da área.

Ou seja, se a Bienal do Mercosul conseguiu inserir Porto Alegre em um circuito maior de arte, mesmo com todas as ambigüidades que temos levantado, este evento ainda não foi capaz de propor uma discussão pertinente em termos de arte contemporânea nas suas quatro primeiras edições. Acreditamos que isso se dá, principalmente, devido à não continuidade das discussões estéticas da exposição, ocasionada pela inexistência de um conselho curatorial permanente. Uma das promessas de uma bienal é justamente propor leituras e abordagens da arte, mas isso só é possível através de um trabalho árduo e contínuo.

As expectativas em relação a este evento também dizem respeito à profissionalização das relações entre a instituição e o artista. Questões envolvendo uma dificuldade de compreensão das propostas artísticas e a viabilidade da execução dos projetos perpassam as quatro primeiras Bienais do Mercosul, evidenciando a permanência de problemas que poderiam ser evitados. Provavelmente, é pensando na sua própria experiência que Lia Menna Barreto faz a seguinte afirmação: “sendo otimista, espero que os artistas convidados sejam cada vez mais respeitados, tenham direito a *pro labore*,

passagens de avião, hotéis, e condições de realizar suas idéias com dignidade e respeito. E que o trabalho que o artista executou seja devolvido na íntegra, com direito a fretes de qualidade e seguro⁶⁴.

Algumas expectativas em relação à Bienal do Mercosul são mais complexas por requererem mudanças estruturais que certamente precisam de um tempo maior para serem executadas, como a definição de um perfil, a proposição de uma discussão continuada a respeito da arte, a conexão permanente entre o evento e o circuito local. Porém, outras poderiam ser alcançadas facilmente através de uma disponibilidade maior por parte da instituição em escutar as necessidades dos artistas. Esta escuta diz respeito à compreensão das propostas artísticas, relativas à disposição dos trabalhos nos espaços expositivos, bem como a documentação e integridade das obras e a remuneração pelo trabalho realizado.

Os problemas aqui citados já são bastante conhecidos das exposições de arte desde as últimas décadas do século XX, o que indica um certo amadorismo ou descaso da Bienal do Mercosul em relação a tais questões. As infundáveis dificuldades específicas que um evento enfrenta ao apresentar um amplo panorama da arte, não são justificativas para a perpetuação de modelos onde a arte e o artista são, muitas vezes, apenas coadjuvantes.

4.4 Névoa persistente

Como já foi dito, de certa maneira, uma bienal de arte está sempre disputando visibilidade com os trabalhos que a compõem, muitas vezes o evento em si gera mais discussão do que as obras apresentadas. Essas exposições constroem o seu perfil a partir das escolhas dos curadores e artistas, significando um todo às vezes homogêneo, às vezes

⁶⁴ Anexo I, pág. 240 do presente trabalho.

disforme, porém, sempre complexo. Se desde a sua origem as bienais estiveram associadas a uma situação de grandiosidade, como se pode constatar na primeira Bienal de Veneza pela sua intenção de reunir obras de diversos países, é preciso perceber o que esse superlativo significa hoje em dia.

Atualmente, a natureza da visibilidade proporcionada por uma exposição do tipo bienal é da ordem do espetáculo, assim como a persistência e proliferação desse modelo expositivo no mundo contemporâneo. O espetacular como *tropo* da sociedade moderna (atual) é uma reflexão desenvolvida desde os anos 1960 por Guy Debord. Na época o autor já apontava que “a cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular” (Debord, 1997:126). A previsão do pensador foi consumada, e as complexidades de tal associação se colocam para aqueles que versam sobre o campo da arte.

Essa questão não se apresenta mais no nível das preservações de integridades originais, mas como uma nova configuração, onde valores antagônicos convivem disputando prevalências. Nesse sentido, alguns aspectos da relação entre cultura e mercado poderiam encontrar-se melhor resolvidos, já que os pontos positivos de tal associação, percebidos principalmente pela esfera econômica, são claros e evidentes. Ou seja, uma empresa que apóia a cultura incorpora os valores simbólicos desse campo, mas nem sempre as manifestações culturais financiadas pela iniciativa privada podem ser verdadeiramente livres, pois não devem negar os valores do patrocinador.

A visibilidade oferecida pelas exposições do tipo bienal há muito já é percebida em sua dimensão efêmera, não significando uma inserção efetiva de determinados artistas no circuito. Sabe-se que o que realmente passa a ser visível com uma bienal é o evento, mesmo assim, no caso da Bienal do Mercosul, a superestrutura negocia com os artistas

como se fosse apenas fomentadora de uma produção cultural, oferecendo uma suposta visibilidade e inserção no circuito de arte em troca dos trabalhos apresentados.

Sendo assim, o problema da remuneração dos artistas pode ser encarado como principal ponto nebuloso da Bienal do Mercosul. De fato, vários dos artistas entrevistados mencionam essa questão, revelando, às vezes, um pesar por este aspecto da relação entre grandes exposições e os artistas ser tão inconstante. Por um lado, Lia Menna Barreto pondera o fato de esta ser uma exposição nova “a Bienal do Mercosul é uma instituição jovem, portanto está em fase de crescimento, de aprendizado e adaptação, então é natural que ela enfrente problemas básicos de falta de respeito com os artistas, por exemplo, principalmente os jovens. Isso não acontece com instituições mais antigas⁶⁵”. Por outro lado, Lúcia Koch ressalta que a Bienal do Mercosul, assim como a maior parte das exposições, demanda uma produção específica. Ou seja, muitas das obras apresentadas em uma bienal deixam de existir quando a mostra acaba. Lúcia afirma que o fato de os “artistas não serem pagos revela uma relação com um modelo que é passado, que é a idéia de que, como a Bienal banca os trabalhos e eles podem ser vendidos no mercado, o artista seria, de alguma maneira, recompensado, lucraria indiretamente com isso também⁶⁶”.

Sabemos da fragilidade do mercado de arte brasileiro, e da quase inexistência desse mercado no Rio Grande do Sul, o que transforma o circuito de exposições no campo possível de atuação para a maior parte dos artistas nacionais. A interdependência entre uns e outros e o conhecimento mútuo dessas características deveriam servir para que a relação entre instituição e artista fosse melhor resolvida. Como afirma Maria Tomaselli, “sem os artistas não existiria a Bienal⁶⁷”.

⁶⁵ Anexo I, pág. 240 do presente trabalho.

⁶⁶ Anexo I, pág. 248 do presente trabalho.

⁶⁷ Anexo I, pág. 257 do presente trabalho.

Ou seja, o mito de que uma bienal significa uma mudança radical na trajetória de um artista não pode ser tomado como absoluto, pois mesmo os eventos do gênero já consagrados pela história da arte, como Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, Documenta de Kassel, lidam com o imponderável da arte, são na verdade coadjuvantes das propostas artísticas. Ainda que possam ser mais visíveis do que as intervenções dos artistas individualmente, precisam preocupar-se em oferecer condições ideais de trabalho e produção para que possam ser consideradas parceiras da cultura, e não simplesmente empreendimentos que se beneficiam dos bens simbólicos sem oferecer muita coisa em troca.

Se Lúcia Koch indica que talvez seja necessário aos artistas posicionarem-se e pressionarem essas instituições para que seus trabalhos sejam remunerados, acreditamos que esta é uma responsabilidade que recai principalmente sobre a curadoria das grandes exposições, já que esta é bem paga, o que está correto. De certa maneira, o curador dessas mostras vai determinar o perfil cultural do evento, é o elo que existe entre os artistas e a instituição. Nesse sentido, é ele quem pode negociar com a superestrutura questões de valorização e respeito em relação à arte.

Leonor Amarante, em seu depoimento, indica que não pode se preocupar com a parte administrativa das instituições, pois as atribuições da curadoria já são suficientemente complexas. Em relação aos artistas, Amarante afirma:

“é claro que eu quero que eles fiquem bem instalados, o máximo que a bienal puder (...) isso é minha preocupação enquanto curadora também. Agora, acompanhar desde a primeira sentada de bienal, quanto vamos dispor, o que é possível (...) essas questões eu não posso delinear. Eu acho que os países, e as cidades que estão fazendo (bienais), não são virgens do ponto de vista de fazer um grande evento. Não fizeram bienal, mas já fizeram enes festivais, música, teatro, dança. Quer dizer, essas organizações sabem, de certa forma, o que um artista precisa para sobreviver por dia na sua cidade. Esse número a organização tem. Uma secretaria de cultura

ou ministério de qualquer país sabe isso, nós não estamos descobrindo a roda”⁶⁸.

No entanto, nós também sabemos que as coisas não funcionam dessa maneira, pelo menos na Bienal do Mercosul. Nesse sentido, a tomada de posição dos curadores diante dessas questões administrativas poderia significar não só uma melhora na relação entre instituição e artista, mas principalmente uma aproximação mais efetiva entre a curadoria e os artistas. O vácuo muitas vezes existente entre tais pólos precisa ser encarado como um problema a ser enfrentado.

Afirmações como as referidas a seguir indicam a existência de tal distância entre curadores e artistas. Nas palavras de Daniel Acosta: “essa coisa das bienais, da curadoria, sempre é muito controversa porque, dependendo dos curadores, muda tudo. (...) Não sei até que ponto existe realmente uma relação dos artistas com essa coisa toda⁶⁹”; e Karin Lambrecht: “são dois lados, o lado dos curadores, dos organizadores, e o lado do artista. Como artista a gente não tem acesso ao lado dos curadores. Parece que quando a gente participa de uma bienal, a gente está por dentro das coisas da bienal, mas não está⁷⁰”.

Nessa mesma direção, Hélio Ferverza questiona o poder que a figura do curador assume na contemporaneidade. O artista faz um paralelo com o significado jurídico do termo, dizendo que “para alguns artistas, pessoas que tem uma pesquisa, ter alguém que vai ‘cuidar de ti’, é uma coisa absurda⁷¹”. No âmbito legal, curador é aquela pessoa nomeada para cuidar dos bens de quem é considerado incapaz perante a lei. Hélio busca a

⁶⁸ Anexo I, pág. 231 do presente trabalho.

⁶⁹ Anexo I, pág. 135 do presente trabalho.

⁷⁰ Anexo I, pág. 217 do presente trabalho.

⁷¹ Anexo I, pág. 187 do presente trabalho.

origem do termo para indicar que, muitas vezes, “as pessoas olham só a parte do evento, e não vêem como ele se dá, que tipo de processo levou à isso⁷²”.

Seria contraditório defendermos absolutamente a posição de Hélio, tendo em vista que acreditamos na possibilidade de o curador significar um interlocutor positivo, mas concordamos com ele na medida em que muitas instituições de arte, como a Bienal do Mercosul, e mesmo a Bienal de São Paulo, não possuem um conselho formado majoritariamente por pessoas da área. Ou seja, percebemos que tal aspecto nebuloso não é privilégio de instituições jovens, mas persiste como um nódulo insistente mesmo em eventos já plenamente estabelecidos.

Ainda em relação à Bienal do Mercosul, gostaríamos de mencionar como um problema persistente a documentação das exposições e o acesso a esse material. Como um evento surgido no ano de 1997, era de se esperar que esta Bienal contasse com um farto material sobre a sua história, posto que os recursos eletrônicos para registrar e documentar exposições já estavam plenamente disponíveis. Infelizmente, sabemos que, da primeira Bienal, praticamente não existem registros fotográficos, enquanto que das outras edições do evento, mesmo o material existente, ainda não está disponibilizado para pesquisa.

Se o problema da documentação das proposições artísticas foi anteriormente mencionado, principalmente em relação aos trabalhos de Patrício Farias e Mário Ramiro, é ainda mais lamentável que esse aspecto, debatido pela própria arte, continue a ser tratado como algo de importância menor mesmo quando diz respeito ao próprio evento. Essa relação da instituição com a sua própria história nos remete, novamente, às colocações de Marc Augé sobre os não-lugares, indicando não só a circularidade desse trabalho, mas, principalmente, que talvez estejamos diante de situações que se configuram a partir de outros parâmetros. Se o não-lugar genérico, como aeroportos ou estações de trem, não se

⁷² Anexo I, pág.187 do presente trabalho.

preocupa com a sua própria história – e talvez poucos o façam – o não-lugar cultural, ainda que dominado pelo princípio de entretenimento, será observado em sua dimensão histórica.

Finalmente, as expectativas em relação à Bienal do Mercosul confundem-se com as colocações que fizemos a respeito de tal névoa persistente, já que dizem respeito aos desejos e frustrações provocadas pelo evento, renovadas à cada edição da mostra. Quando nos colocamos de maneira inquiridora diante de um episódio cultural, é natural que venham à tona suas ambigüidades enquanto uma proposição que entrelaça campos tão distintos e ao mesmo tempo sempre tão próximos como cultura e mercado.

Conclusão: Ponto final – ou de partida

Em 1989 ganhei um presente de amigos da família que voltavam de São Paulo. Era um cartaz onde via-se uma banana enorme partida ao meio e novamente unida por grampos de papel. Essa talvez seja a minha memória mais antiga em relação à arte de artistas vivos: o cartaz da 20^a Bienal de São Paulo. O presente para os meus pais foi um catálogo da obra de Joseph Beuys, um dos artistas dessa edição da mostra. Posso considerar esta data, eu então com quatorze anos, como o ponto de partida da trajetória que me conduziu a desenvolver uma dissertação de mestrado sobre a Bienal do Mercosul.

Como se nota, essa recordação envolve não só um artista específico, mas talvez, principalmente, a peça de divulgação de uma grande exposição. Naquele ano o muro de Berlim vinha a baixo, Cuba já preparava-se para a sua quarta bienal (1990), Ronald Reagan (1981-1989) e Margaret Thatcher (1979-1990) comandavam as transformações em política econômica que iriam vigorar até os dias de hoje. Ou seja, o casamento entre a cultura e o capital dominante já era celebrado às claras. É preciso dizer que, se a festa dos nubentes não fosse tão grande, talvez eu não tivesse sido convidada.

As complexidades reveladas pela associação explícita do mercado com a cultura dizem respeito ao específico de uma relação entre dois universos muito amplos, onde o núcleo que desperta o interesse de todos – a arte – não pode ser definido pelo campo que o contém. No entanto, é esse núcleo e o tratamento que ele recebe que pode fazer com que um evento cultural signifique um meio de aproximação entre a arte e as pessoas. A exposição do tipo bienal, mais precisamente a proliferação desse modelo a partir dos anos 1980, trouxe à tona uma série de problemas envolvendo, principalmente, as questões de

afirmação cultural, de legitimação da arte frente ao global, do espetacular como qualidade, do curador como autor, da política apoiada na cultura. O que une todas essas questões é o objeto artístico através do qual são feitas essas colocações.

Se para nos aproximarmos de um objeto de estudo como a Bienal do Mercosul as ferramentas podem ser bastante definidas, como as publicações oficiais, os artigos de periódicos, as colocações de autores que estão refletindo sobre as estruturas de circulação de bens simbólicos, o mesmo não acontece com os objetos que conformam esse tipo de evento. A arte exige, para cada manifestação, um novo exercício de aproximação que vai encontrar na própria proposição possibilidades de entrada. É aí que reside a principal contradição entre tais pólos. Esse aspecto de divergência – salutar, empolgante, inquietante – que é o possível ponto positivo resultante de qualquer evento cultural, muitas vezes é negado pelos mega-eventos.

A Bienal do Mercosul surgiu em 1997 e, pelo menos nas suas quatro primeiras edições, enquadra-se entre aquelas estruturas onde o seu principal objeto oficial – a arte – ainda precisava disputar espaço com todos os outros interesses da mostra. Como vimos, este é um conflito recorrente nas grandes exposições e precisa ser constantemente observado para não se transformar em um apanágio definitivo. É nesse sentido que privilegiei um olhar crítico neste trabalho, com auspícios de contribuir para o fortalecimento desta exposição no âmbito cultural.

Sabemos que, em se tratando da Bienal do Mercosul, não podemos excluir completamente o risco de uma não continuidade, tendo em vista que ela supre carências próprias de outras instituições da esfera artística, deficitárias em Porto Alegre, como os museus históricos e organismos voltados à arte contemporânea. Além disso, a sua continuidade se dá muito mais no tempo do que em relação à sua própria história, em

função da inexistência de um conselho permanente formado por pessoas da área de artes visuais.

Essas constatações alcançadas por meio da leitura dos autores referidos e pela análise do evento, associadas ao exercício de escuta das expectativas, motivações e frustrações dos artistas entrevistados, me impelem a acreditar que essa dissertação possa significar um arranhão através do qual um vírus seja inoculado nessa superestrutura para a sua mutação. Nesse sentido, aposto na continuidade desta Bienal por acreditar que ela tem potencial para significar uma adição no circuito de arte do Rio Grande do Sul, do Brasil e dos países participantes, ao aceitar transformar alguns aspectos da sua configuração.

Enfim, a história das exposições de arte é a história das exposições possíveis, não das ideais. Mas, talvez, um caminho necessário e possível para as grandes mostras seja encontrar na arte e nos seus autores sugestões de percurso.

Bibliografia

ADES, Dawn. *Arte na América Latina, A Era Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2004.

_____. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BAYON, Damian (org.) *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus Ediciones, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas, Vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BLANCO, Ángela García. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Ed Akal, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (org.) *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (org.) *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CANCLINI, Nestor García. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Editora Paidós, 2002.

_____. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: Rés editora, s/d.

CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem , etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Capinas, SP: Papyrus, 1989.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos- editorial, 1999.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

COLI, Jorge. *O que é Arte?* São Paulo: Brasiliense, 1989.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Paulo S. *A dúvida depois de Cézanne*. In: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

FERGUSON, Bruce W., GREENBERG, Reesa, e NAIRNE, Sandy. *Mapping International Exhibitions*. in: Art e Design Magazine, Italy, 1997.

_____. *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge, 1999.

FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

FLENTGE, Gertrude e ODIJK, Els Van (org.). *Silent Zones, Zonas Silenciosas, Zones de Silence*. Amsterdã: Rijksakademie van beeldende kunsten – RAIN, 2001.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GOLDMAN, Shifra. *Dimensions of the americas*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

KOTLER, Philip e ARMSTRONG, Gary. *Introdução ao marketing*. Editora: LTC, 2000.

HILER, Susan e MARTIN, Sarah (org.). *The Producers: contemporary curators in conversation*. Great Britain: Baltic, 2000.

_____. *The Producers: contemporary curators in conversation (2)*. Great Britain: Baltic, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque e RESENDE, Beatriz (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque(org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MOSQUEIRA, Gerardo, (org.). *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. London: The Institute of International Visual Arts, 1995.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco – A ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

TIBURSKI, João Carlos (org.). *Continente Sul-Sur n° 6*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1997.

VETTESE, Angela. *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2002.

VIZENTINI, Paulo G. F. *Dez anos de Mercosul: a crise da integração e o desafio da ALCA*. In: Revista Indicadores Econômicos, Porto Alegre: FEE, 2001.

WADE, Gave (org.). *Curating in the 21st Century*. London: University of Wolverhampton, 2000.

Catálogos

BIENALE DI VENEZIA. *Identity and alterity – figures of the body 1895/1995*. Venice: Marsilio Editori, 1995.

DIAS E RIEDWIG. *O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002.

I BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Porto Alegre: FBAVM, 1997.

I BIENAL LATINO AMERICANA DE SÃO PAULO. São Paulo: Cart Color, 1978.

II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *Julio Le Parc Arte e Tecnologia*. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *Iberê Camargo*. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

III BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. São Paulo: Takano, 2002.

III BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *Sala Especial e Exposições Paralelas*. Porto Alegre: FBAVM, 2001.

IV BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Porto Alegre: FBAVM, 2003.

SENSATION. Young British Artists From The Saatchi Collection. London: Thames and Hudson, 1997.

Revistas

ESBER, Eugênio. Cultura em revista: Arte e não arte. **Aplauso**, Porto Alegre: Plural Comunicação, Vol. 5, n. 40, 2002.

ESBER, Eugênio. Cultura em revista: Bienal. **Aplauso**, Porto Alegre: Plural Comunicação, Vol. 4, n. 33, 2001.

ESBER, Eugênio. Cultura em revista: Porto da Cultura. **Aplauso**, Porto Alegre: Plural Comunicação, Vol. 4, n. 34, 2001.

CINQUENTA anos de bienal de São Paulo. **REVISTA USP**: Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, CCS. n. 52, dez. jan. fev. 2001 – 2002.

CRUZ, Jorge Luiz. **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro: UERJ, DEART, Vol. 5, n.6 , jul. 2004.

GERALDO, Sheila Cabo. **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro: UERJ, DEART, Vol.4, n. 4, mar. 2003.

Periódicos

(Catalogação de periódicos realizada por Glaci Bordin e Gabriela Motta)

1995 -1997

A arte sou eu. **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 de novembro de 1997. Caderno de Cultura.

A bienal à espera de ser descoberta. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

A bienal que não está nos prédios oficiais. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

A bienal está chegando ao fim. **Zero Hora**, Porto Alegre, 28 de novembro de 1997. Segundo Caderno.

Artista produz aberrações em pelúcia. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Caderno de Cultura.

Artista da sala ao lado foi amiga íntima. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Bienal bate recorde de visitação no RS. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de novembro de 1997. Segundo Caderno.

Bienal a caminho. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de dezembro de 1995. Segundo Caderno.

Bienal finalmente está pronta. **Zero Hora**, Porto Alegre, 09 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Bienal para os pequenos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Bienal terá abertura escalonada. **Zero Hora**, Porto Alegre, 02 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Contagem regressiva para início da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 27 de setembro de 1997. Segundo Caderno.

Confira imagens do penetrável sonoro. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Da cor da América do Sul. **Zero Hora**, Porto Alegre, 28 de setembro de 1997. Segundo Caderno Especial.

Esculturas de duas caras. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Instalação revive glórias uruguaias. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 de outubro 1997. Segundo Caderno.

Inclua a bienal na caminhada de Domingo. **Zero Hora**, Porto Alegre. 17 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Jornais e ossos transformam arte em política. **Zero Hora**, Porto Alegre, 16 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

MARGS renovado na abertura da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Mutirão nos bastidores da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 02 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

O Guggenheim é logo aqui. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Segundo Caderno.

O mundo pelos olhos de uma arara-robô. **Zero Hora**, Porto Alegre, 07 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Operário homenageia o Estado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Para visitar os 11 prédios oficiais da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Porto Alegre cabe no Deprc. **Zero Hora**, Porto Alegre, 07 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Porto Alegre ganha R\$500 mil em esculturas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 14 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Vertente Construtiva da Bienal do Mercosul acontece na Ulbra. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Um mestre do 'embaralha-a-vista'. **Zero Hora**, Porto Alegre, 23 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

Um pintor fracassado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 25 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

BARNITZ, Jaqueline. A América Latina dentro da história da arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 de novembro de 1997. Caderno de Cultura.

BRITES, Blanca. E a arte continua... **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 de novembro de 1997. Caderno de Cultura.

FREITAS, Décio. Uma megaexposição maior que a cidade. **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 de novembro de 1997. Caderno de Cultura.

KALIL, Mariana. Rosto de boneca, talento de gente grande. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Caderno de Cultura.

KALIL, Mariana. Coerência entre o sagrado e o profano. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Caderno de Cultura.

KALIL, Mariana. Bananas na história recente do Brasil. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Caderno de Cultura.

LAMBRECHT, Karin. O que vem antes: verbo, corpo ou obra? **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 de novembro de 1997. Caderno de Cultura.

LOPES, Andrea. O bamba da interatividade no Brasil. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Caderno de Cultura.

LOPES, Andrea. Oitocenta tem relevos e estandarte na Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

MORAES, Frederico. Pela insolência e contra as muralhas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 20 de setembro de 1997. Caderno de Cultura.

MORAES, Angélica. O anfitrião da festa não ficou na sala. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 de novembro de 1997. Caderno de Cultura.

PIETÁ, Marilene. A pulsão permanece (e o caos também). **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 de novembro de 1997. Caderno de Cultura.

STIGGER, Verônica. O dia de glória na vida de um operário. **Zero Hora**, Porto Alegre, 20 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

STIGGER, Verônica. A criadora de uma fauna metálica. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 de novembro de 1997. Segundo Caderno.

STIGGER, Verônica. Construtivismo uruguaio para brasileiro ver. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 de novembro de 1997. Segundo Caderno.

STIGGER, Verônica. A escultura está para começar. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Artista transforma estorvo em escultura. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Gisela Waetge expõe obsessão cartesiana. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Bienal gaúcha terá Figari. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d., Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Stockinger descansa martelando pedra. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d., Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Dez por cento de indignação barulhenta. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Face a face com a bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 de novembro de 1997. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo e STIGGER, Verônica. Para visitar a bienal em dois dias. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 de outubro de 1997. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo e STIGGER, Verônica. Dez motivos para ir à bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 23 de novembro de 1997. Revista ZH.

1999-2000

A arte está na mesa. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

Arquitetos promovem visita ao Deprc. **Zero Hora**, Porto Alegre, 07 de fevereiro de 2000. Segundo Caderno.

Arte nas antigas oficinas do porto. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 de novembro de 1999. Caderno de Cultura.

Arte na beira do rio. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 de outubro de 1999. Segundo Caderno.

A Bienal arruma a casa. **Zero Hora**, Porto Alegre, 31 de maio de 1999. Segundo Caderno.

A bienal já está no mapa. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 de setembro de 1999. Segundo Caderno.

Bienal atrai multidões e forma filas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

Bienal do Mercosul teve público recorde. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 de janeiro de 2000. Segundo Caderno.

Bienal busca patrocinadores. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 de setembro de 1999. Segundo Caderno.

Bienal pode bater recorde de público. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de novembro de /1999. Segundo Caderno.

Contrato mantido para área de pavilhão. **Zero Hora**, Porto Alegre, 14 de fevereiro de 2000. Geral.

Curador de veneza vem ver a bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de janeiro de 2000. Segundo Caderno.

Defesa dos galpões corre pela internet. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 de janeiro de 2000. Segundo Caderno.

Doze gaúchos na 2º Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 20 de maio de 1999. Segundo Caderno.

Dia de visitar a bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

Escadas sem fim levam à imaginação. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 de outubro de 1999. Segundo Caderno.

Fim de semana para visitar a bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 14 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

IA é presença forte na lista dos gaúchos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 de maio de 1999. Segundo Caderno.

'Identidade' serve de conceito. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 de novembro de 1999. Caderno de Cultura

Inventividade vermelha. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de outubro de 1999. Segundo Caderno.

Mostra terá têmperas de Portinari. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 de outubro de 1999. Segundo Caderno.

Mostra revê influência cubista. **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

Na bienal, 40 anos de vanguarda. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 de junho de 1999. Segundo Caderno.

Na bienal, Tomaselli mostra pintura penetrável. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

Novo prédio no lugar do Pavilhão das Tesouras. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 de janeiro de 2000. Geral.

O circuito off-bienal se mobiliza. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

O papa da interatividade. **Zero Hora**, Porto Alegre, 14 de outubro de 1999. Segundo Caderno.

Pela criação com limites. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

Pesquisa com materiais muito estranhos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

Revire o pátio da memória de Iberê. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

Só até amanhã. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 de janeiro de 2000. Segundo Caderno.

Territórios abertos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 de dezembro de 1999. Revista ZH.

Uma bienal de riscos. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Segundo Caderno.

Uma breve história da invenção. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 de dezembro de 1999. Revista ZH.

Uma ciberusina do Gasômetro. **Zero Hora**, Porto Alegre, 25 de outubro de 1999. Segundo Caderno.

Um convite à vertigem. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

CARLE, Ricardo. Veneza não é sonho. **Zero Hora**, Porto Alegre, 07 de janeiro de 2000. Segundo Caderno.

MEDEIROS, Martha. O melhor da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

MENDONÇA, Renato. Arnaldo Antunes mostra sua poesia visual. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de novembro 1999. Segundo Caderno.

MENDONÇA, Renato. Lúcia Koch instala gabinete de cores. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

MENDONÇA, Renato. Artista argentina distribui café e livros. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

MENDONÇA, Renato. Genovés recria o mundo dos sonhos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 09 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

MENDONÇA, Renato. Os ciberartistas se apresentam. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de novembro de 1999. Caderno de Cultura.

MENDONÇA, Renato. Uma porta para um novo tempo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de novembro de 1999. Caderno de Cultura.

MENDONÇA, Renato. Elida Tessler expõe as dores da criação. **Zero Hora**, Porto Alegre 19 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

MENDONÇA, Renato. A revelação da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

MENDONÇA, Renato. O peso que o espaço tem. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de dezembro de 1999. Segundo Caderno.

MENDONÇA, Renato. Mezza cria instalação do tamanho do mundo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 de janeiro de 2000. Segundo Caderno.

MORAES, Angélica. Bom senso é destruir apenas o supérfluo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 de janeiro de 2000. Segundo Caderno.

NASI, Eduardo. Fogo destrói Pavilhão das Tesouras. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 de janeiro de 2000. Geral.

ROCHA, Patrícia. Os gaúchos se despedem da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 de janeiro de 2000. Segundo Caderno.

ROSSO, Larissa. Nelson Aguilar elogia a bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

SANTOS, Klécio, Pelotenses são destaque na exposição. **Zero Hora**, Porto Alegre, 16 de novembro de 1999. Segundo Caderno.

SCHIRMER, Lauro. Os legados da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 de janeiro de 2000. Geral.

TESSLER, Elida. Alargamento de fronteiras. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 de dezembro de 1999. Revista ZH.

VERAS, Eduardo. Bienal revela prédio histórico. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Bienal terá corredor de palavras. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 de julho de 1999. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Em exposição, quatro décadas de vanguarda. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de novembro de 1999. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Bienal recebe o sr. colecionador. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de dezembro de 1999. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. O fim das grandes rupturas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 de dezembro de 1999. Revista ZH.

VERAS, Eduardo. Um olhar original sobre um velho conhecido. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de janeiro de 2000. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Conversa no bar da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 09 de janeiro de 2000. Segundo Caderno.

2001

A capital artística do Mercosul. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Segundo caderno.

A primeira obra da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 de julho de 2001. Segundo Caderno.

A imaginação é livre na bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

Acerte o passo com a Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

Arte no espelho d'água. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de setembro de 2001. Segundo Caderno.

Bienal quer trazer Diego Rivera. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 de abril de 2001. Segundo Caderno.

Bienal do Mercosul altera a paisagem. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 de setembro de 2001. Segundo Caderno.

Bienal vai mostrar nova pintura. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 de maio de 2001. Caderno de Cultura.

Bienal reinterpreta insegurança urbana. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

Bienal volta o olhar para o futuro. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de outubro de 2001. Caderno de Cultura.

Bienal muda paisagem da capital. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

Bienal para todas as idades. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

Jornada pelos labirintos da arte e da loucura. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

Mostra dará ênfase à arte contemporânea. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 de junho de 2001. Segundo Caderno.

MP investiga licitação de área do porto. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 de março de 2001. Geral.

Novo Píer Dado Bier começa a ser analisado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 14/09/2001. Geral.

O mundo numa fibra. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11/12/2001. Segundo Caderno.

Projeto do píer deverá sofrer alteração. **Zero Hora**, Porto Alegre, 31 de janeiro de 2001. Geral.

Sensações de arte no hospital. **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

Três imagens da floresta. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

Última chance para ver a bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de dezembro de 2001. Segundo Caderno.

Vertigens sobre um corpo de mulher. **Zero Hora**, Porto Alegre, 02 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

AMARANTE, Leonor. Novas combinações de espaço e tempo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de outubro de 2001. Caderno de Cultura.

CARRARD, Ana Luísa. Feito uma serpente viva. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

CARRARD, Ana Luísa. Fazendo arte com canudo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

CARRARD, Ana Luísa. A outra face do muralista engajado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de outubro de 2001. Caderno de Cultura.

CARRARD, Ana Luísa. Viagem aos labirintos da arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

CARRARD, Ana Luísa. Quem é esse tal de Tal R. **Zero Hora**, Porto Alegre, 18 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

CARRARD, Ana Luísa. Percepções diversas sobre arte. **Zero Hora**, Porto Alegre 20 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

CARRARD, Ana Luísa. O que é imperdível nesta bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre 14 de dezembro de 2001. Segundo Caderno.

KNAAK, Bianca. Os brancos da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 de novembro de 2001. Caderno de Cultura.

LERINA, Roger. O pintor das coisas feias. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de outubro de 2001. Caderno de Cultura.

RAMIRO, Mário. Um mergulho interdito. **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 de dezembro de 2001. Caderno de Cultura.

ROSO, Larissa. Bienal terá Carvalhosa e Kuitca. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de abril de 2001. Segundo Caderno.

ROSO, Larissa. O canteiro de obras da bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

ROSO, Larissa. Termina a Bienal dos contêineres. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 de dezembro de 2001. Segundo Caderno.

SACCOMORI, Camila. No princípio era o pó. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

SACCOMORI, Camila. A arte livre da China na bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 25 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Porto Alegre no mapa das artes. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/d. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Bienal aposta em nomes consagrados. **Zero Hora**, Porto Alegre, 31 de maio de 2001. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Um desconhecido visionário. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de outubro de 2001. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Uma cidade dentro de outra. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de novembro de 2001. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Fantasmas do manicômio. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 de outubro de 2001. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Paisagem com alma. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 de novembro de 2001. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Esboços para uma 4ª Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de dezembro de 2001. Caderno de Cultura.

VERNIERI, Susana. Porto Alegre verá originais de Rivera e Munch. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 de junho de 2001. Geral.

Danúbio Gonçalves aponta equívocos. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre 29 de novembro de 2001. Panorama.

Mostras que integram Bienal começam a ser inauguradas. **Gazeta Mercantil**, Porto Alegre 16 de outubro de 2001.

BARREIRO, Tania. No roteiro da perplexidade. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 21 de novembro de 2001. Panorama.

COLI, Jorge. Sul sem norte. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 de dezembro de 2001. Caderno Mais.

FRITSCH, Ana. Artistas gaúchos se preparam para a Bienal do Mercosul. **Gazeta Mercantil**, Porto Alegre, 16 de agosto de 2001.

FRITSCH, Ana. Bienal do Mercosul começa hoje em Porto Alegre. **Gazeta Mercantil**, Porto Alegre, 15 de outubro de 2001.

2003

A exposição que pergunta. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 de novembro de 2003. Segundo Caderno.

A Bienal que inventa tradição. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 de julho de 2003. Segundo Caderno.

A Bienal curada. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06 de setembro de 2003. Caderno de Cultura.

Agende-se para a Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre 07 de outubro de 2003. Segundo caderno.

Até o presidente vai. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de outubro de 2003. Segundo caderno.

Bienal do Mercosul em debate. Porto Alegre **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de novembro de 2003. Segundo Caderno.

Ciclo Bienal discute arte e cultura no Santander. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de novembro de 2003. Geral.

Corpo em formação. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 de outubro de 2003. Segundo Caderno.

Espaço para brincar e pensar. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 de outubro de 2003. Segundo Caderno.

Guia Bienal do Mercosul. **Zero Hora**, Porto Alegre 04 de outubro de 2003. Segundo Caderno.

Mestres modernos na Bienal. **Zero Hora**, 30 de setembro de 2003. Segundo Caderno.

O Clube da arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06 de outubro de 2003. Segundo Caderno.

O farelo da anarquia. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de outubro de 2003. Caderno de Cultura.

O Orozco que não está no muro. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 de agosto de 2003. Segundo Caderno.

O último fim de semana. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 de dezembro de 2003. Segundo Caderno.

Outro Orozco. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de outubro de 2003. Caderno de Cultura.

Quanto pesa a Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06 de dezembro de 2003. Caderno de Cultura.

Quem vai estar na 4ª Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 de julho de 2003. Segundo Caderno.

Registros do poeta da luz. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 de dezembro de 2003. Segundo Caderno.

Simpósio discute arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 09 de outubro de 2003. Segundo Caderno.

AMARAL, Paulo. O delírio do curador. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de novembro de 2003. Caderno de Cultura.

CARVALHO, Ana Albani de. Pergunte ao espelho. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de novembro de 2003. Caderno de Cultura.

CHAVES, Ricardo. Outras fotos, outros tempos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 de julho de 2003. Caderno de Cultura.

GALLO, Carlos. Imagem positiva. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 de novembro de 2003. Caderno de Cultura.

LERINA, Roger. Bienal federal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 24 de maio de 2003. Segundo Caderno.

MENDES, Moisés. Arte é isto, isto é arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 18 de outubro de 2003. Geral.

MORAES, Fabiano. A fantástica fábrica de mandalas. **Zero Hora**, Porto Alegre. 15 de novembro de 2003. Segundo Caderno.

MOREIRA, Carlos André. O código genético da nossa América. **Zero Hora**, Porto Alegre 04 de outubro de 2003. Caderno de Cultura.

MOREIRA, Carlos André. Percurso às origens. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de outubro de 2003. Caderno de Cultura.

MOREIRA, Carlos André. O espectador subverte a obra. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 de outubro de 2003. Segundo Caderno.

MOREIRA, Carlos André. Um arauto na Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 de novembro de 2003. Segundo Caderno.

MOREIRA, Carlos André. Quarta Bienal recupera o passado feito arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 de novembro de 2003. Segundo Caderno.

ROSO, Larissa. Porto novo para a arte contemporânea. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 de abril de 2003. Segundo Caderno.

ROSO, Larissa. Volta à Bienal o boliviano da piscina. **Zero Hora**, Porto Alegre, 28 de novembro de 2003. Segundo Caderno.

SACCOMORI, Camila. Performance refaz pintura. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 de julho de 2003. Caderno de Cultura.

SACCOMORI, Camila. Pequenos grandes anúncios. **Zero Hora**, Porto Alegre, 02 de outubro de 2003. Segundo Caderno.

SACCOMORI, Camila. Saint-Clair Cemin oferece supercuia. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de outubro de 2003. Caderno de Cultura.

TOMASELLI, Maria. A trama à mostra. **Zero Hora**, Porto Alegre, 18 de outubro de 2003. Caderno de Cultura.

TOMASELLI, Maria. Curador artista, artista curador. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06 de dezembro de 2003. Caderno de Cultura.

TREZZI, Humberto. Empresário desiste do Dado Píer. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de dezembro de 2003. Geral.

VERAS, Eduardo. Familiar mas estranho. **Zero Hora**, Porto Alegre, 24 de março de 2003. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Um gaúcho que você devia conhecer. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 de março de 2003. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Que venga Orozco. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06 de abril de 2003. Revista ZH.

VERAS, Eduardo. Em busca do toque Verger. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 de julho 2003. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. O espaço retransformado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 de julho de 2003. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Curador quer revelar América desconhecida. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06 de setembro de 2003. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Pergunte à Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de outubro de 2003. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Desde o tempo das terras altas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de outubro de 2003. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. A grande mestra da invenção. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 de outubro de 2003. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Olhar do filho atualiza a arte do pai. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 de outubro de 2003. Caderno de Cultura.

VERAS, Eduardo. Curador quer mudança no modelo da Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 de novembro de 2003. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. A exposição que atravessa a Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 07/11/2003. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. A Bienal da dúvida também é política. **Zero Hora**, Porto Alegre, 14 de novembro de 2003. Segundo Caderno.

VERAS, Eduardo. Por uma bienal mais centrípeta. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 de dezembro de 2001. Caderno de Cultura.

ZIELINSKY, Mônica. Curadoria e mediação. **Zero Hora**, Porto Alegre 13 de setembro de 2003. Caderno de Cultura.

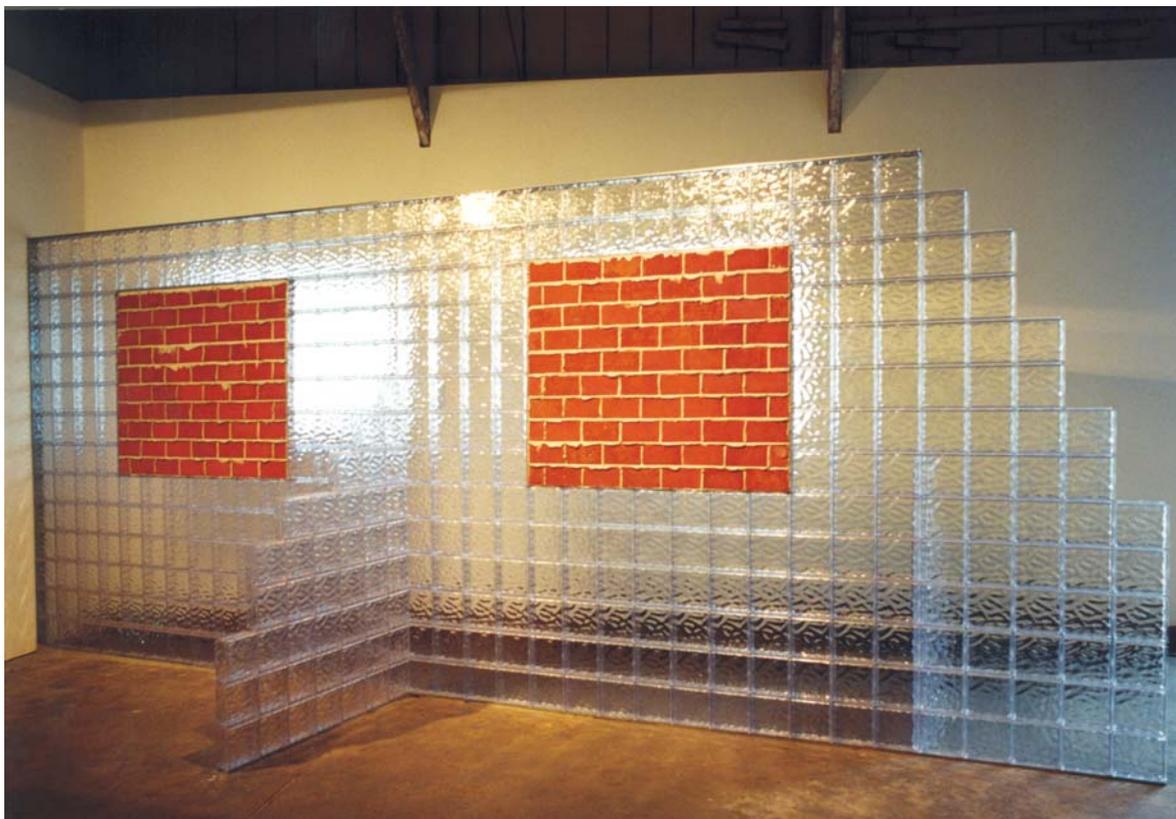
MESQUITA, Tiago. Mostra derrapa ao atrelar identidade a países distintos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 de novembro de 2003. Folha Ilustrada.

BITTENCOURT, Elaine. Arte no caminho da ancestralidade. **Gazeta Mercantil**, Porto Alegre, 04 e 05 de outubro de 2003. Fim de Semana.

2005

CYPRIANO, Fábio. Bienal rompe fronteiras geopolíticas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04 de julho de 2005. Folha Ilustrada.

Anexo I – Entrevistas

Daniel Acosta

Daniel Acosta
Contrapaisagem, 1999.

Daniel Albernaz Acosta (Rio Grande, RS, 1965). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista realizada em 13 de maio de 2005.

GABRIELA. Você participou do II Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

DANIEL. O convite foi feito através da curadora, que era a Leonor Amarante. Ela já conhecia o meu trabalho, eu também já a conhecia, e aí ela fez o convite.

G. Você estava aqui?

D. Eu estava em Pelotas. Tinha voltado do mestrado em São Paulo em 1996, e a bienal foi em 1999.

G. A Leonor foi até lá?

D. Sim. A Leonor sabia do meu trabalho na Universidade Federal de Pelotas (como professor), e aí ela me ligou e pediu para que eu viabilizasse a possibilidade dela ver o trabalho de outros artistas da cidade. Acabei chamando alguns artistas que eu já conhecia, e a gente se reuniu na minha casa. A Leonor esteve visitando a cidade rapidamente, num único dia, e então acabou se decidindo pelo meu trabalho. Foi nessa ocasião que ela viu o trabalho da Martha Gofre e da Kelly Xavier, que também acabaram participando da segunda Bienal.

G. Como você chegou no trabalho apresentado na Bienal?

D. Na verdade foi bem bacana, porque eles possibilitaram a vinda da gente até Porto Alegre. Houve uma certa data que foi marcada, os artistas vieram até a cidade e a gente fez uma grande visita no lugar da exposição, aquele espaço maravilhoso que ardeu em chamas na beira do Guaíba. A gente passou o dia lá, tivemos uma certa conversa com a Leonor, e, a partir dessa possibilidade de ver o local, eu comecei a pensar em idéias possíveis.

Naquele momento eu tive duas idéias – e é muito engraçado, porque a idéia que não foi realizada, na verdade é a primeira cabine que eu projetei, que depois acabou chegando nesses projetos das Paisagens Portáteis, realizado para a Bienal de São Paulo. Ou seja, a primeira cabine que eu desenhei foi para a Bienal do Mercosul, inclusive já utilizando essa fórmica ‘**pau ferro**’ usada no trabalho da Bienal de São Paulo.

Bom, não lembro se eu fiz os dois projetos e eles escolheram um, ou se eu mandei um e eles me pediram uma outra idéia mas, em função dessa possibilidade de ter vindo ver o lugar, achei que seria interessante lidar com algum assunto que fosse bem específico do local.

Eu fiquei pensando nessa coisa do por do sol do Guaíba ser muito falado, de ser algo que é uma certa característica da cidade, e pensei em tentar lidar com isso. Daí então a idéia da parede ser vedada, de utilizar a luz do sol, que estabelecia um certo funcionamento para o trabalho quando chegava a tardinha. O que é uma coisa curiosa, porque quem via o trabalho num outro momento do dia não percebia esse funcionamento, então acabou sendo um trabalho bem específico mesmo para o lugar.

G. Você chegou a mostrar de novo esse trabalho?

D. Não, não mostrei porque é muito específico. Essa parede é feita desse tijolo de policarbonato (idêntico ao de vidro) que funciona como uma espécie de lego gigante, que é montado e depois pode ser desmontado, e acabou sendo um trabalho muito específico. Na verdade, naquele momento, a curadora da Bienal de Cuba estava pelo Rio Grande do Sul, ela viu o trabalho e me convidou para Bienal, mas acabou que eu não fui. A idéia era talvez levar essa parede, mas ela teria que ser readaptada de alguma maneira. Acho que em função das dificuldades da Bienal de Cuba – normalmente eles não têm dinheiro para nada, o artista tem que levar tudo, tem que montar tudo. E também porque esse trabalho foi feito junto com o Gilberto Teixeira, um arquiteto aqui de Porto Alegre, que é uma coisa que eu faço muito, trabalho com diversos profissionais, normalmente arquitetos. Nesse caso, acho que eles não tinham como viabilizar esse trabalho em Cuba.

Eu desmontei e o trabalho está guardado em caixas. Meu pai tem uma loja de móveis em Rio Grande, cidade onde nasci, e ele está no depósito da loja dele. Tem diversas esculturas minhas que estão lá, no depósito. A minha mãe até pensou em usar esses tijolos para fazer um bar na casa dela, mas não utilizou, está lá guardado nas caixas.

G. Mas tá liberado?

D. Tá liberado, se ela quiser usar, pode virar outra coisa. Porque é assim, tem uma coisa que é uma condição que me interessa muito de que é tijolo que vira trabalho, que vira arte, e depois, quando desmonta, ele volta a ser tijolo. Não é um trabalho que permaneça inteiro, é bem específico, então ele volta a ser tijolo para ser utilizado de outra maneira. Eu cheguei a pensar em fazer outras esculturas com esse mesmo material, mas até hoje não fiz nada não.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte?

D. Olha, foi um momento bem importante na minha carreira, porque antes de ir para São Paulo, em 1994, eu tinha feito algumas coisas aqui em Porto Alegre. Depois fui fazer o mestrado em São Paulo, e logo comecei a trabalhar com a Casa Triângulo – galeria que eu trabalho até hoje –, e o meu trabalho começou a circular muito, a partir de então.

Essa Bienal foi importante porque eu estava no Rio Grande do Sul novamente. Acho que a Bienal do Mercosul está ficando cada vez mais interessante, e foi uma Bienal muito bacana, onde eu estava junto com uns artistas bem legais. Inclusive, os artistas que estavam nessa Bienal são artistas que depois acabaram aparecendo em outros lugares.

A relação com Porto Alegre, acho que não alterou, porque eu já tinha uma relação mais ou menos estabelecida com a cidade e, naquele momento a Bienal do Mercosul ainda não era muito conhecida. Acho que lá em São Paulo as pessoas também não prestavam tanta atenção na Bienal aqui de Porto Alegre, mas pra mim foi bom, foi ótimo, a participação foi bem bacana, um trabalho bacana também. Agora, claro, eu não tenho como medir muito bem isso.

Depois eu voltei para São Paulo, continuei expondo, muitas pessoas de lá vieram ver a Bienal, então com certeza isso teve alguma influência, tenho certeza que sim, mas como falei, não tem muito como medir isso.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, você acha que essa Bienal alterou ou pode alterar alguma coisa?

D. Sim, com certeza. Acho que do mesmo modo que a Bienal de São Paulo, porque a Bienal de São Paulo mudou a relação que a gente tinha com a arte. A primeira bienal é de 1951, e a gente teve a oportunidade de ver toda a arte contemporânea que se produzia fora do Brasil a partir de então, porque sair do país era mais difícil. Hoje em dia talvez até seja mais fácil, mas naquele momento poucas pessoas podiam viajar, poucas pessoas podiam ter acesso à arte, e não existia internet. Então, acho que do mesmo modo que a Bienal de São Paulo altera radicalmente a produção de arte brasileira, imagino que, com certeza, a Bienal do Mercosul altera a relação da produção de arte aqui em Porto Alegre.

E também por deslocar esse eixo, que está sempre em São Paulo e no Rio de Janeiro. Penso que é importante, desloca esse eixo para Porto Alegre, até porque Porto Alegre tem uma certa característica de ser um lugar meio afastado mesmo, da produção de arte que se faz no resto do Brasil. Mesmo em termos de cultura geral, é um lugar mais afastado. O Vitor Ramil fala muito disso, dessa coisa de que Porto Alegre tem uma relação muito grande com o Uruguai, com a Argentina, tem uma relação com essa região do sul, e isso se verifica em toda a produção cultural. Existe uma certa resistência, eu acho, à arte contemporânea aqui em Porto Alegre, então com certeza isso alterou muito com a Bienal, e continua alterando cada vez mais. Porque tem um público muito grande que vai ver a Bienal. É muito engraçado, na terceira Bienal lembro de ter vindo a Porto Alegre e de ver as pessoas com chimarrão dentro do Gasômetro, uma coisa completamente inusitada, eram

peças comuns mesmo. Eu acho que altera sim, com certeza, e para melhor, evidentemente.

G. Por que participar de uma bienal?

D. Olha, hoje em dia essa coisa das bienais se proliferou de tal maneira que existem muitas bienais em diversos lugares, em diversos países. A Bienal de São Paulo sempre foi uma grande vitrine da arte brasileira, sempre foi considerada a terceira Bienal mais importante, depois da Documenta de Kassel e da Bienal de Veneza. Ou seja, a de São Paulo com certeza é uma vitrine para aparecer para o mundo todo, e a de Porto Alegre também acaba adquirindo esse significado, já que ela está cada vez mais visitada, e já que as pessoas que circulam em São Paulo e em outros lugares também acabam vindo para Porto Alegre.

Acho que participar de uma Bienal pode ser uma grande oportunidade para os artistas colocarem o seu trabalho dentro de um certo circuito. Acho que é importante isso, é uma oportunidade de se tornar visível para pessoas que normalmente não veriam o teu trabalho, já que o meio da arte brasileiro, apesar de eu achar que está cada vez melhor, ainda é um meio que tem dificuldades, é um meio onde circula muito pouca arte de fora do Brasil. E, assim como circula pouca arte de fora do Brasil, também circulam poucas pessoas de fora do país, e evidentemente, para qualquer artista, é cada vez mais importante essa possibilidade de circular fora do Brasil, de expor fora do Brasil, e o modo de fazer isso é através de curadorias de pessoas, ou de curadores brasileiros que te incluam em exposições que vão para fora, e que são poucas. Ou através de pessoas que vêm visitar as Bienais e que acabam vendo o teu trabalho. Então eu acho que essa possibilidade da Bienal, - junto com as feiras de arte que hoje em dia são muito comuns, e que as galerias brasileiras participam direto -, estabelece uma possibilidade para que esses caras de fora possam acompanhar um pouco a tua produção. Porque é sempre uma espécie de namoro, onde o

crítico ou o curador vê o teu trabalho, depois ele vê de novo, depois ele vê numa outra exposição, e aí ele vai adquirindo um certo olhar, vai adquirindo confiança, vai acompanhando a tua carreira. Normalmente é assim, a não ser nos casos em que o cara vê e gosta muito e te convida para alguma coisa. Normalmente ele acompanha, ele já conhece, ele já viu em outros lugares, isso vai dando uma força para o trabalho.

Além disso, quando tu és chamado para uma bienal, também tem essa coisa de que as bienais são uma espécie de instituição, de aprovação da arte, digamos assim. Isso não significa que um artista seja bom porque ele entrou na Bienal, ou que ele é melhor porque entrou na Bienal, mas significa que a Bienal, de certa maneira, dá um certo aval para o trabalho.

Em termos de mercado de arte então, nem se fala. Porque os colecionadores às vezes são inseguros, não sabem direito o que comprar, de repente têm medo de comprar trabalhos de um artista mais jovem, e quando tem essa coisa de participar de uma bienal, é uma espécie de um selo, de um aval, eles pensam, 'ele participou de uma bienal, então agora eu posso comprar o trabalho dele'. Agora isso não é uma regra, tem muita gente que participa de Bienal e depois some, desaparece, e tem muita gente bacana, como a Lúcia Koch, por exemplo, que não fez a Bienal de São Paulo até hoje.

Eu achei importante, acho que todo artista quer participar de uma bienal. É uma boa possibilidade, e também uma boa possibilidade de conhecer outras pessoas, outros artistas, fazer contato com pessoas de outros lugares, já que hoje em dia tem essa coisa de grupos que se organizam em espaços de produção coletiva, e acontecem muitas coisas em função disso, como um meio de andar um pouco fora desse circuito mais oficial, da arte oficial. É uma possibilidade boa de contatos, eu conheci muita gente aqui na Bienal de Porto Alegre, na Bienal de São Paulo, pessoas que ficaram amigas, pessoas que me convidaram para outras exposições.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul, como instituição?

D. Eu acho que essa coisa das bienais, da curadoria, sempre é muito controversa porque, dependendo dos curadores, muda tudo – como a última Bienal de São Paulo (2004), por exemplo, que foi uma bienal muito criticada.

Foi estranho chamar novamente o Alfons Hug, e dar para ele a possibilidade de determinar uma curadoria de arte brasileira. Agora, acho que o nome de Paulo Sérgio Duarte para a Bienal aqui de Porto Alegre é uma escolha legal. Acho que ele é um cara interessante, que tem uma participação bem ativa dentro da produção da arte brasileira. De qualquer maneira, é sempre uma possibilidade de movimentação do meio da arte na cidade.

Mas é sempre muito controverso. Sempre tem as coisas das curadorias e eu não sei até que ponto existe realmente uma relação dos artistas com essa coisa toda. Isso é algo muito passageiro, onde o artista é chamado, vai lá, tem uma certa relação com o lugar, depois a Bienal vai embora, e deixa um certo vazio dentro da própria cidade, já que ela acaba acontecendo de dois em dois anos. Mas enfim, a minha expectativa é que a Bienal possa ser a melhor possível, que ela possa funcionar bem para a cidade, para as pessoas daqui.

G. Você chegou a conhecer o Fábio Magalhães?

D. Só no dia da abertura da Bienal, de cumprimentar, mas não cheguei a conhecer, não conheci e não conheço bem ele.

G. A Bienal financiou o teu trabalho?

D. Financiou, o trabalho foi todo pago por eles. Cada artista tinha uma certa grana para realizar o trabalho e foi bem bacana porque eu pude fazer o trabalho que eu queria, pude chamar esse arquiteto, pude pagar esse arquiteto também.

Agora, lembro que a gente não recebeu nenhum dinheiro a mais, e acho que seria interessante se o artista pudesse receber algum dinheiro além da produção, porque arcar com a produção é o mínimo que uma bienal deve fazer. Quando eu participei da Bienal de São Paulo rolou uma grana, um cachê, que não era muita coisa, mas acho que é importante que a gente receba, já que normalmente esses curadores são muito bem pagos. Isso eu acho que é uma espécie de problema, normalmente os artistas são mal remunerados.

De qualquer maneira, uma bienal sempre abre muitas portas então isso retorna de algum outro jeito, com outros convites, com essa possibilidade de aparecer, do trabalho aparecer. Não sei como está agora, se os artistas recebem ou não, mas acho que é fundamental ser bem pago pelo que fazemos.

Diana Domingues

Entrevista realizada em 12 de outubro de 2005.

GABRIELA. Você participou da II Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

DIANA. O convite foi do Fábio Magalhães, curador geral daquela Bienal. Ele me disse: Diana, eu quero que você, inclusive, faça a curadoria (da mostra Arte e Tecnologia). E eu respondi: olha Fábio, eu só aceito fazer a curadoria se eu também for participar como artista, porque eu não sou curadora. Naquela época eu já tinha feito a exposição ‘Arte no Século XXI’ no Memorial da América Latina, como curadora. O Fábio então falou que, independente de ser a curadora, eu também participaria como artista, porque é muito normal em mostras de arte e tecnologia o próprio curador participar, como Roy Ascott participou em Veneza, o Julio Plaza e a Regina Silveira sempre participaram das mostras que eles organizavam.

Ou seja, ele me convidou nessa dupla situação, de curadora, onde eu selecionava os artistas, e como artista.

G. O trabalho que você apresentou já existia?

D. Sim. Eu fiz esse trabalho, “Trans-e: My Body, My Blood”, para a Sociedade Internacional de Arte Eletrônica. Ele foi mostrado pela primeira vez em Chicago, em 1997. Ele também foi montado na Argentina em função da exposição Brasil 500 anos, e em Caxias do Sul. Na II Bienal do Mercosul, foi a quarta vez que eu mostrei essa obra. Depois disso ele participou da Bienal de Havana, onde ganhou o prêmio 2000 da Unesco para as Artes.

É um trabalho forte, que trabalha os rituais de incorporação, onde você anda numa sala, o seu corpo faz parte do sistema e o deslocamento do corpo, o número de pessoas que têm na

sala, vão determinar o aparecimento de imagens que simulam uma caverna pré-histórica específica. E aí aparecem os estágios de transe xamânico, pois o xamã vai para caverna para receber e conversar com os espíritos. Nesse lugar as pessoas ganhariam esse poder de fazer brotar da pedra essas imagens. São imagens relativas aos primeiros momentos, que seriam brilhos, luzes, até chegar num segundo estágio, que seriam as imagens ligas a um simbolismo já impregnado na cultura, cálices, espadas, até chegar nos animais, pois o xamã se identifica com os animais, fenômenos da natureza, raios, trovões, chuva. Toda essa instalação tinha um sistema de sensores no chão, e as pessoas tinham que conectar as energias, como acontece nos rituais. Por exemplo, os índios: eles não dançam por dançar, na realidade, quando eles fazem uma dança, estão tentando conversar com o cosmos. Então naquela sala, na medida em que as pessoas pisavam nos sensores, elas estavam conversando com o cosmos tecnológico.

Inclusive o Couchot sempre fala que não sabia que tinha toda uma rede de eletricidade no chão da sala, onde a energia do corpo era captada por sensores e reenviada para um programa que se chama rede neural, e que a associação das imagens se dava a partir da decisão do computador, não é uma coisa randômica. O computador realmente determinava os estágios do xamã, mas a partir de uma rede neural artificial que comandava toda a instalação.

Os críticos falam que esta instalação já entra no domínio da segunda interatividade, que seria quando o programa tem uma autonomia em relação ao que a pessoa faz, ele responde de uma maneira própria, que é o que está sendo discutido em ambientes mais complexos de interatividade.

G. Como foi ser ao mesmo tempo artista e, digamos, a instituição, até em relação aos outros artistas da mostra Arte e Tecnologia?

D. Quando eu fiz a seleção fui muito clara na questão de o que nós iríamos privilegiar. Eu pensei que era o momento de se discutir a questão do ciberespaço, que hoje se fala muito, mas em 1999 poucas pessoas falavam. Então eu chamei de ‘Ciberarte’ para determinar que seria essa arte feita com computadores, redes, e zonas de interação. Chamei artistas não só do Mercosul, e havia um núcleo, como se fosse um núcleo histórico, que eu chamei de ‘Raízes’. Eram as raízes da arte e tecnologia, onde estavam Roy Ascott e Josep Giribet, Masaki Fujihata, Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, Michel Bret, Yoichiro Kawaguchi e Edmond Couchot. Esses artistas eram as matrizes para se pensar a questão da interatividade. A exposição era dividida em quatro partes: o ‘Ciberporto’, que era uma zona franca de entrada e saída de sites da internet. Para esta parte, também fiz uma seleção de artistas internacionais e de artistas do Mercosul. Nesses internacionais chamei grandes nomes como Stephen Wilson, Victoria Vesna, Ken Goldberg, entre outros. Naquela época era mais difícil de encontrar artistas lidando com arte e tecnologia na América Latina. Na Bolívia e no Paraguai, por exemplo, nós não encontramos ninguém. Mas tinham artistas do Chile, da Argentina, do Brasil. Enfim, eu fiz uma seleção – não viajei, me comunicava só por email com essas pessoas – e depois se montou o ‘Ciberporto’. Depois tinham as instalações dos artistas convidados, da Suzete Venturelli, do Kiko Goifman e do Jurandir Müller, da Bia Medeiros, entre outros.

Nesse meio de arte e tecnologia agente está sempre trabalhando juntos, e acho que o fato de eu participar da curadoria e da exposição foi muito bem entendido.

Inclusive, foi um momento da minha vida profissional – de artista e de teórica também – de muito retorno, porque a própria mídia trazia matérias muito claras em cima do tema. Não sei se isso iria ocorrer se eu tivesse dado um nome mais metafórico, mas não, era ‘Ciberartes – Zonas de interação’. Quer dizer, não tinha vídeo somente, tudo o que estava na mostra era realmente interativo. Lembro de uma matéria que dizia: ‘ciberusina mostra

ciberartistas'. Então as pessoas começaram a falar em interatividade de uma maneira muito clara.

Havia também um outro ponto da curadoria geral do Fábio Magalhães e da Leonor Amarante, que foi muito bem feito, que foi a gente mostrar toda a questão da participação na década de setenta a partir da arte cinética, com a retrospectiva do Julio le Parc. Então as pessoas entravam aqui no gasômetro e podiam vivenciar o que era a participação esteticamente, e o que era a interação. (Essa mostra) tinha por trás uma rede conceitual bem tramada que informou muito as pessoas sobre o que seria essa arte interativa, que ainda é um campo novo de trabalho.

G. Você falou que vieram artistas também de fora do Mercosul. Isso chegou a ser discutido com a curadoria geral, que de certa maneira a bienal estava sendo aberta a outros artistas?

D. Isso foi discutido com a curadoria geral e o Fábio me deu total liberdade. Uma das idéias era trabalhar raízes, e as raízes não são do Mercosul, essa arte nasce em outros lugares. E como a gente optou pela questão da internet, que é a rede global, a gente não poderia fazer fronteiras. Então, para amenizar e conceitualizar de uma maneira de não haver um território geográfico – como não existe – foi definido a criação do ciberporto, um lugar que você não controla. Ou seja, a gente pensou essas questões geográficas de uma maneira conceitual dentro da mostra.

G. Ainda têm trabalhos dessa mostra Arte e Tecnologia acessíveis via internet?

D. O Ciberporto ainda está na internet porque esses tempos eu entrei. (www.bienalmercosul.art.br/ciberporto). Essa mostra, para mim, foi quase fazer os meus sonhos se tornarem realidade. Porque eu já tinha visitado muitas mostras internacionais e não imaginava que um dia iria poder mostrar isso aqui, porque a gente tem esse

compromisso com o meio. Foi uma situação de poder partilhar aquilo que vinha sendo mostrado lá fora no contexto cultural aqui de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. Muitos artistas dessa mostra são referências mundiais, quer dizer, acho que ela também funcionou didaticamente, não era só as escolhas de um curador, ela tinha um lado didático muito forte.

G. Você acha possível pensar nas obras de arte e tecnologia dispostas entre trabalhos que utilizam outros suportes, não concentradas em um mesmo lugar?

D. O meu posicionamento é: o quanto contemporânea é a arte contemporânea? Essa é a pergunta que eu faria. Quando a gente fala em arte contemporânea ainda há essa coisa do gueto, de querer separar arte e tecnologia num só espaço. Às vezes, acho que não é uma questão conceitual, é uma questão funcional. Para uma curadoria, para uma produção, fica mais fácil concentrar toda a parte de arte e tecnologia num lugar, porque o técnico vem e etc., mas isso não é uma atitude correta conceitualmente, porque se você trabalhar com preceitos temáticos, poéticos, acho que as instalações deveriam estar em outros lugares, não deveriam estar todas aqui no Gasômetro, mesmo nessa quinta Bienal. Elas deveriam estar junto com a arte contemporânea, porque chega de guetos. Nós temos que pensar que a arte e tecnologia faz parte da vida, a sensibilidade contemporânea demanda tecnologia, a vida do homem é a partir das tecnologias. Então porque separar um quadro a óleo de uma instalação interativa?

Assim como o vídeo hoje está incorporado na arte contemporânea – e levou um tempo –, acho que o que a gente faz hoje em arte interativa, com o tempo também, os curadores de arte contemporânea vão fazer essa hibridização misturando vários suportes, várias linguagens. Não interessa o suporte, a linguagem, o que interessa é a poética do artista, a dimensão conceitual do trabalho do artista, e não a linguagem técnica, se não você não

poderia trabalhar com pintura a tempera no mesmo prédio que tem pintura a óleo. Ou seja, não há por que a tecnologia ficar separada.

O que talvez possa colaborar para que a arte tecnologia realmente esteja colocada é o retorno do público, o público é quem dá a maior resposta. Lembro que o Fábio me dizia: você ainda é o patinho feio, será o cisne. E das 300 mil pessoas que visitaram a Bienal naquela época, 150 mil estiveram no Gasômetro.

De fato, como as pessoas são parte, elas estão integradas no trabalho, e está dentro do que se fala hoje – as tecnologias estão cada vez mais instauradas no nosso meio – as pessoas se identificam muito com o trabalho. Você como estudiosa, vocês que tem uma cabeça fresca, vão entender melhor na hora de fazer uma curadoria que não há essas separações, seria o mesmo que classificar arte em artes e ofícios, uma classificação muito velha.

G. Você prefere participar de uma exposição como artista ou como curadora?

D. Eu prefiro participar como artista. Porque esses grandes eventos têm essa função educativa. Quando eu vejo o público envolvido, como nessa instalação que está aqui na Bienal de 2005, isso me deixa muito marcada, o fato de poder partilhar com eles o meu pensamento, ver todo o envolvimento deles, acho que é uma oportunidade única. Prefiro sempre ser artista, apesar de que a gente tem essa missão dupla, de escrever textos teóricos, fazer curadorias, participar de eventos de história da arte. Acho que a história da arte precisa ser ensinada também incluindo a arte e tecnologia, e a gente sabe que as próprias universidades ainda não tem um foco nesse campo.

Eu estou organizando uma publicação com textos seminais sobre essa questão, com artigos também de historiadores aqui do Brasil, como o Zanini, a Ana Tereza Fabris, historiadores que têm uma postura realmente clara sobre o ensino e a arte e tecnologia. E outros autores importantes ainda serão convidados para fazer esse livro que, pretendo, venha para ajudar

o ensino da história da arte incluindo as tecnologias. Vai ser um livro para as pessoas andarem com ele, não vai ser um livro de prateleira.

Na realidade, o que a gente tem que ter presente é que ainda existe para nós, pessoas mais velhas, o real e o virtual, mas se você pensar numa criança que joga vídeo game, assiste televisão, entra na *internet*, eles não têm mais uma noção do que é o real e do que é o virtual. O virtual é uma outra realidade dentro da realidade, não existe mais a realidade e o virtual. O virtual já está inserido dentro da realidade. Isso a gente nota numa criança brincando, ela pega a boneca, mas vai no *site* da Barbie, pega o celular e joga. Então o virtual faz parte do imaginário de uma criança ou de um adolescente. Ou seja, a arte tecnológica precisa realmente ser discutida como um capítulo da história da imagem, da história da arte contemporânea, pois é uma produção que dialoga com uma sensibilidade dessa época.

E não adianta querer atacar um processo de civilização, de desenvolvimento tecnológico, porque a história mostra que nunca nenhuma civilização voltou para trás. As conquistas do homem fazem parte da vida dele. Por que a arte não vai dialogar com esses avanços?

A gente vê até pelo vídeo, a resposta que os artistas estão dando hoje com o vídeo, que já foi inserido no contexto da arte. Os artistas realmente têm uma capacidade de usar uma tecnologia compreendendo a força simbólica dela, toda a capacidade sensorial que pode ser ativada no outro, toda a força sensorial de um trabalho, porque ele é capaz de perceber essas mutações perceptivas, essa é a função do artista. E num território que é um território da liberdade. O trabalho do artista é num limite, vamos dizer, de um outro mundo, de um outro imaginário, e acho que, realmente, o artista está dando uma resposta para as tecnologias. Tanto é verdade que hoje os grandes centros de pesquisa contam com artistas, a própria NASA, os institutos de biotecnologia... o artista está trabalhando nos limites da inserção da arte na vida, que é aquilo que o Marcel Duchamp queria. Quer dizer, eu acho

que os limites da arte na vida, com as tecnologias interativas, estão realmente afirmados no início do século XXI.

Porque o homem hoje – eu digo isso no final de um livro – o homem existe na medida das conexões, você só existe na medida das suas conexões. Ninguém mais existe sozinho, nós vivemos num sentido de partilha, de mente global, então o artista tem a capacidade de colocar o homem nesse circuito global de informação desenvolvendo um sistema de *biofeedback*, onde um sinal do corpo seja mandado para um computador, que é uma questão que já vem de muito tempo, não é de agora.

Falar das forças naturais, falar dos fenômenos, isso o Leonardo Da Vinci, quando fazia os desenhos, já falava; era além daquela representação, ele estava falando das forças vivas. O Turner falava da dinâmica, o Pussan falava do clima. Ou seja, essas questões apareciam nas representações como um desejo de capturar essas forças do cosmos. A arte cinética também, por exemplo, o le Parc, trabalhava com a luz, com a instabilidade, ele estava trabalhando com o vento, o Soto, o de Maria, todos os artistas da arte cinética já apontavam o uso da técnica como forças vivas incorporadas ao trabalho. E com o computador isso ganha um limite muito maior. Por exemplo, você pode mandar um sinal com o calor do seu corpo por um sensor, ou um sinal através dos seus batimentos cardíacos falando com o virtual. Isso são licenças técnicas que já foram abertas em outras épocas, e que o artista incorpora dentro de uma licença poética e cria um mundo que não é o mundo, é um mundo imaginário. Então, acredito, algo muda para o historiador da arte. Indico até o livro do Couchot, *L'art Numérique*. Nesse livro ele diz que, a partir da fotografia, a crítica de arte, a história da arte, vai demandar do historiador ou do crítico um determinado entendimento da técnica para compreender se o artista soube utilizar apropriadamente esse meio. Já a pintura é assim, mas hoje vai demandar talvez um conhecimento maior – o que é um *frame*, o que é um congelamento de imagem – para poder analisar o trabalho de um

artista e contextualizar dentro da história da arte, vendo como a técnica foi utilizada pelo artista.

Aí você extrapola a questão da técnica, é a questão da poética realmente que vai acionar todo o sistema simbólico, e o Couchot fala muito bem nisso. As trocas do público, o público também não se depara mais com uma questão hermenêutica de contemplação. Quer dizer, a arte deixa de ser interpretação e metáfora pura. A metáfora existe, mas já existe toda uma questão heurística porque o participante de uma experiência, que entra num sistema de *feedback*, de troca, vai agir e experimentar, que é uma questão da heurística.

Ou seja, não é mais a pura interpretação; a interpretação se dá simultânea a um processo de experimentação, de descoberta, de ensaio e erro, de primeira idéia, ‘o que eu vou fazer com isso?’ Acho que está havendo uma grande mudança tanto na questão do público quanto da criação e da crítica.

Elaine Tedesco



Elaine Tedesco
Cabines, 1999.

Elaine Tedesco (Porto Alegre, RS, 1963). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista realizada em 05 de abril de 2005.

GABRIELA. Você participou da II Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

ELAINE. Fatos? A Leonor Amarante, curadora adjunta, foi ao meu atelier – ela já tinha visto o meu trabalho em São Paulo – e me fez uma entrevista bem extensa, onde eu pude falar não só sobre o meu trabalho, mas apresentar trabalhos de vários outros artistas, que depois vieram a participar dessa mesma exposição.

G. Nesse encontro você mostrou várias coisas, ou apenas aquilo que queria apresentar na bienal?

E. Eu mostrei o que eu estava fazendo, não tinha a menor idéia do que eu queria apresentar na Bienal.

G. Você já estava fazendo as “Cabines”, que foram expostas na mostra?

E. Não. Naquela época, eu ainda não tinha executado o projeto das “Cabines”. Ele estava no papel, já havia sido encaminhado para o FUMPROARTE⁷³, mas o que eu mostrei para a Leonor foram trabalhos mais relacionados ao sono, obras em tecido e que estavam presentes na exposição “Sala da Insônia”, que ocorreu em 1997. Sobre o projeto das “Cabines” eu falei, mas ele ainda não tinha sido realizado.

G. Como se definiu mostrar as “Cabines” na Bienal?

E. Em 1999, mesmo ano da segunda Bienal, eu executei o projeto das “Cabines” através do financiamento do FUMPROARTE, mas, para a Bienal, eu tinha pensado em um outro projeto. Esse trabalho que não foi realizado – e que inclusive está descrito em uma entrevista que a Paula Ramos fez comigo para a revista Aplauso – era uma caixa preta peluda, que na verdade era a ampliação do espaço que existia embaixo da “Cabine Escada”, uma das que eu mostrei no Mercado Público. No entanto, esse projeto para a Bienal ficou muito caro e não pôde ser realizado.

Bom, vejamos como eu cheguei na idéia de apresentar uma Cabine e as duas escadas...

A proposta de duas escadas em diálogo surgiu em 1997, quando eu realizei um trabalho para o Espaço Urbano – Espaço Arte, que envolvia apenas uma escada. Naquela época, me

⁷³ Fundo Municipal de incentivo a projetos culturais

ocorreu a idéia de criar uma situação que fosse um diálogo com duas escadas, porém não para o espaço urbano.

Por outro lado, quando não deu para fazer a tal sala peluda, eu pensei o que seria esse espaço da Bienal, e fiquei com vontade de mexer com a “Cabine”, mas com uma cama dentro, pensando nessa idéia de um espaço de fuga. Todas as bienais têm muitos trabalhos, são muito cansativas, e eu parti da minha experiência como observadora, e pensei como seria bom se tivesse um lugar para deitar, para descansar, na Bienal.

Então, foram esses dois caminhos cruzados: um retomando a idéia de fazer um lugar que seria para o observador subir, e conversar com um outro também no topo de uma escada, e essa idéia de ter um lugar de fuga.

Além disso, eu não queria um espaço de exposição super arejado, com muito ar em torno dos trabalhos, queria uma situação mais doméstica. Ou seja, trabalhos grandes, mas sem tanto espaço-entre, o que poderia remeter a uma situação mais intimista. Ao mesmo tempo os objetos dispostos no espaço seriam uns trambolhos. Foi mais ou menos isso que eu acabei pensando, quando não deu para fazer a sala peluda preta.

G. Você sabia que o seu trabalho estaria no Deprc?

E. Sim, sabia que ia ficar lá. Isso desde o início, porque em uma ocasião a Leonor levou alguns artistas para uma visita guiada a esse lugar. Fomos em um grande grupo conhecer o espaço do Deprc, então dava para se ter uma idéia da situação diante da qual a gente iria trabalhar. Dava para pensar o lugar, mas eu acabei preferindo pensar a situação de exposição, e não o espaço arquitetônico do Deprc, o que poderia ter sido um caminho muito simples para mim, pois já estava trabalhando com os próprios lugares, mas preferi pensar a situação de exposição.

G. E o curador geral, Fábio Magalhães?

E. O Fábio Magalhães eu nem conheci.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com o circuito de arte?

E. Não. Não mudou absolutamente nada. Nem a relação com o meu trabalho, nem a relação com o circuito.

Tanto os meus projetos continuam andando por minha conta, ou através das associações que eu faço com outros artistas, quanto a forma de financiar isso, tudo continua como estava antes. Eu continuo precisando organizar os projetos para realizar os trabalhos, para poder pagar o trabalho e poder pagar o meu cachê. Isso continua igual.

Em relação ao trabalho em si, teve um fato ocorrido na Bienal que direcionou algumas obras, isso sim. Uma das escadas, que era uma escada forrada com espuma acústica, foi dilacerada. Ou seja, arrancaram pedaços da espuma, e a sala teve que ficar fechada por duas semanas, até que nós pudéssemos fazer a restauração da escada que, obviamente, não ficou igual ao que era antes. Quando a Bienal terminou e essas peças voltaram para o meu atelier, a primeira coisa que pensei foi que eu não iria ficar com essa peça, iria levá-la para a paisagem.

Nesse sentido sim, houve uma reação minha a partir da reação dos observadores, das pessoas que usaram e arrancaram partes do trabalho. Eu pensei no que fazer com isso, o quê fazer com essa marca, porque eu fiquei o tempo inteiro lembrando dessa situação, de que tu fazes um trabalho que é para usar, e como é isso? Tanto que eu fui rever as cartas da Lygia Clark e do Hélio Oiticica muitas vezes, para pensar como o artista se coloca nessas situações e o que se faz com isso.

Eu acabei levando essa escada para uma paisagem para fazer algumas fotos, em Arambaré. Foi bem engraçado, pois nós chegamos nessa praia, que é praticamente deserta, e deixamos a escada na areia para voltar no dia seguinte e fazer as fotos no amanhecer. E quem disse que no amanhecer a escada ainda estava lá! Ela não conseguiu ficar 24 horas em um lugar deserto, alguém levou. Isso foi muito legal, porque eu não pensei que alguém fosse levar. Essa escada é um trambolho, tem que botar no mínimo em um caminhão pequeno para transportar, tem que ter pelo menos duas pessoas para carregar, e alguém se deu ao trabalho de levar a escada embora, e eu achei isso bacana. Espero que tenha feito um bom uso. Isso tudo foi interessante, porque a partir dali eu fiz vários trabalhos na paisagem, em espaços abertos, não só na paisagem, mas na cidade também, e acho que isso foi uma reação a essa situação ocorrida na Bienal.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre, você acha que essa Bienal altera ou pode alterar alguma coisa?

E. A impressão que eu tenho do que vem ocorrendo é a seguinte: os governos ficam dois anos sem fazer nada no circuito das artes, não acontece nada, com exceção do Festival de Inverno do Atelier Livre. E aí acontece a Bienal e eles acham que estão fazendo muita coisa.

Então, por um lado há uma movimentação ótima, de pessoas de fora, de outros artistas, de artistas jovens trabalhando como monitores, a Bienal emprega muita gente, enfim, é algo bacana. Por outro lado, eu não sei exatamente como acontece, mas parece que a Bienal é o suficiente e não é. O circuito local, que antes tinha uma certa estrutura de encadeamento, onde a gente sabia quais eram os espaços para os artistas jovens, os espaços para os artistas de meio de carreira, quais eram os espaços museológicos, está parado.

Essas coisas, eu tenho a impressão, tiveram um certo funcionamento nos anos 1980. E por coincidência – ou não – desde o surgimento da Bienal, esses espaços públicos estão completamente desarticulados. Não acontece nada além da Bienal.

G. Então você acha que a Bienal alterou um circuito local para pior?

E. No sentido de continuidade eu acho que sim. Não há um programa de continuidade, e isso até não é uma responsabilidade da Fundação Bienal, mas eu acho que os governos, de uma certa maneira, se desobrigaram de manter esse circuito ativo, eles acham que já estão fazendo muita coisa dando incentivos para a Bienal e isso não é muita coisa, é pouco.

G. Por que participar de uma bienal?

E. Eu continuo me perguntando isso, por quê? E como participar? Tanto o porquê e o como, e o quê a gente aceita. Eu não penso nisso de uma maneira simples, sempre entro em conflito.

Podemos pensar na situação de vitrine, que toda bienal representa. Ao participar de uma bienal, o seu trabalho vai estar em um espaço super estruturado, com uma mega mídia em cima, milhares de pessoas vão visitar o seu trabalho – ele vai poder ser destruído, sim; o trabalho vai poder não ser visto, sim; você vai receber por isso, não.

Então, é uma situação conflituosa, eu não participo pensando só ‘ah, que bom’. Eu participo pensando ‘que bom que tem a possibilidade de mais um trabalho ser realizado, mas que porcaria que esse trabalho não é remunerado, que diabo de Bienal é essa onde os artistas não recebem cachê?’.

Todo mundo ganha para trabalhar na Bienal, menos o artista. Então, ainda há uma tradição de que o artista vai ganhar a vitrine, de que o seu trabalho vai custar mais caro nas galerias depois da Bienal, e por isso não se paga o artista. Mas quem é que vende? Que galeria é

essa? Que lugar é esse? Porque em Porto Alegre não há um circuito comercial que sustente o trabalho dos artistas.

G. É mais pela oportunidade de mostrar o trabalho...

E. É, fica sendo simplesmente pela oportunidade de mostrar o trabalho, de fazer um trabalho que tu não tinhas feito antes, de pensar uma determinada situação. Porque é uma oportunidade também de se pensar a própria situação de exposição da Bienal. De se colocar nisso e poder pensar sobre isso. Se eu não tivesse participado, o conflito não teria existido e eu também não poderia pensar sobre isso. É uma experiência importante sim, mas eu continuo achando um absurdo que os artistas não recebam cachê para participar de uma bienal.

G. Mas o trabalho em si é financiado.

E. Sim, o custo é pago, mas isso também dentro de um limite. Mas e aí? É trabalho! Eu acho que nós estamos ainda dentro dessa tradição que começou lá com esses salões do século XVIII, onde a questão central era ser uma vitrine para os artistas. Porque, em tese, é exatamente isso que ocorre. Você participa de uma bienal, isso faz um *upgrade* no seu currículo, ou seja, o seu trabalho vai custar mais caro. Mas você vai vender? Aonde, com que galeria? Acho que são uma série de perguntas que têm, muitas vezes, uma resposta clara: para quem não trabalha com galeria, quem não vive nesse circuito comercial, não ocorre nada. Na verdade, a gente simplesmente deixa de receber para fazer um trabalho, e isso é um absurdo, porque todo mundo envolvido em uma bienal recebe, menos o artista.

É claro que cada um vai pensar nas suas estratégias, de como sustentar essa profissão até que chegue o pagamento do trabalho. Porque existe toda uma pré-produção, que são

telefonemas, deslocamentos de carro, e nada disso conta, mas é uma produção que a gente fica fazendo durante meses. Quer dizer, quem faz projeto, que é na verdade como eu sustento o meu trabalho, sabe quanto isso custa. Sabe que não é simplesmente fazer um projeto no papel e montar o trabalho. Essa é uma situação que eu espero que mude.

Não sei quando e nem se realmente vai mudar um dia, porque no resto do circuito funciona um pouco assim também. Existem exposições para as quais os artistas recebem cachê, e outras para as quais os artistas não recebem cachê. Não há exatamente uma regra, vai depender de quem está fazendo a exposição, de como essas pessoas pensam esse mérito.

E é difícil, como você vai dizer: ‘não, eu não vou participar da Bienal porque não vão me pagar’. Eu espero ficar um pouquinho mais velha e poder dizer não, eu não quero, sem cachê eu não participo! É o fim da picada.

G. O que aconteceu com os outros objetos que você apresentou na Bienal?

E. A estrutura da cabine eu usei mais algumas vezes, sempre modificando. A cabine com a cama era uma “Cabine” para a Bienal. Eu só faria de novo se me pagassem, se quisessem comprar. E aí teria que pensar em um preço para essa situação de refazer, porque seria outra coisa. Eu achei que o trabalho apresentado na Bienal tinha que ser destruído, não podia continuar existindo. Até porque era uma situação de pensar o espaço da Bienal, era uma idéia de brecha entre a exposição.

Então foi tudo desmontado, não existe mais nada.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul, como instituição?

E. Acho que a Bienal tinha que ter um programa de atualização constante para professores, tanto da rede pública quanto da rede privada. Imagine o resultado disso em um período de seis anos, ou seja, de três Bienais. Na verdade, um aluno que está na primeira série já vai

estar na sexta série. O modo como isso vai se propagar e realmente vai interferir na formação de público é evidente. Digamos que cem professores façam esse curso. Cada professor de arte atua no mínimo em duas escolas, é provável que cada um desses professores tenha uma média de duzentos alunos, a formação de público seria em progressão geométrica. É uma questão de pensar isso.

Ou seja, existe uma situação problema. E se existe um problema há uma justificativa para um projeto. Há uma lacuna aí que pode ser ocupada. A Bienal pode tomar a dianteira disso. Talvez ela pudesse assumir a coordenação disso, e ter parcerias com outras instituições, e aí ter um programa de formação continuada de professores de arte. Seria bárbaro.

A Bienal é importante, a gente vê o resultado nos alunos que já viram várias Bienais. Mas, para que esses resultados sejam efetivos, não sejam apenas um ver como de parque de diversões, tem que ter algo mais, se não fica só no ver, ver. Como é que se pensa isso que se está vendo na Bienal?

Acho que se a gente realmente formar público, a gente vai ter esse público tanto no sentido de pessoas que gostem de ver, como há uma possibilidade de um crescimento, de uma expansão das poéticas e das práticas artísticas. Há uma possibilidade de a gente ter um mercado daqui alguns anos, pois vão ter pessoas interessadas e pessoas sabendo que arte também é negócio, que arte também é dinheiro.

Na verdade, isso que eu estou falando não é nenhuma idéia nova, é uma idéia que já aconteceu em outros lugares, de como formar público, de como fazer uma atuação constante de uma instituição desse tipo.

Porém, isso não supre a falta de responsabilidade que o Estado e a Prefeitura têm com os seus espaços institucionais.

Da bienal? O que esperar dela? Que ela seja bacana, que ela se consolide e deixe de ser local. Que ela deixe de ser geográfica, porque esse limite econômico-geográfico é quase

anacrônico. Como pensar em uma Bienal do Mercosul? Por que não uma Bienal Internacional, onde possa ter artistas da África, pessoas de outras partes do mundo, porque esse limite, em relação à arte, não faz sentido. Esse limite é um limite econômico.

Claro que a gente sabe que os empresários que pensaram, que conceberam o evento, tinham os seus interesses econômicos, mas eu acho que está na hora de extrapolar esse limite, até porque culturalmente isso não tem sentido. Nós só temos a ganhar, Porto Alegre só tem a ganhar ao se tornar uma Bienal Internacional. Já que é em Porto Alegre mesmo, que seja Bienal Internacional de Porto Alegre.

Elida Tessler



Elida Tessler
Doador, 1999.

Elida Tessler (Porto Alegre, RS, 1961). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista realizada em 13 de junho de 2005.

GABRIELA. Você participou da II Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

ELIDA. Ótimo que seja essa a primeira pergunta porque me faz lembrar o processo da curadoria. Em primeiro lugar, nós (eu e o Jailton) recebemos aqui no Torreão a visita da Leonor Amarante – quem eu imaginava que era a curadora, porque somente depois soube que ela era a curadora adjunta.

Para mim, foi importante que esta visita tenha sido aqui, que ela tenha conhecido esse contexto que vai além de um atelier de dois artistas, que é um projeto que também envolve uma reflexão em torno das questões da arte contemporânea. E que eu pudesse, já naquele momento, ter dito e demonstrado de alguma forma que eu não separo o meu trabalho pessoal do projeto mais amplo do Torreão. Então, essa foi a visita da curadoria.

Depois disso fiquei pensando, mas quando veio o convite? Lembrei que não houve um convite de fato. Houve o meu conhecimento de que eu estaria incluída na lista dos artistas gaúchos da Bienal do Mercosul.

E como? Talvez eu possa responder a partir de uma bonita metáfora inclusive, daquilo que eu imagino que seja uma proposta de bienal nos moldes que elas são e que acontecem. Eu estava participando em São Paulo de uma exposição chamada “Território Expandido”, com curadoria da Angélica de Moraes. Era o mês de maio de 1999 e, pela primeira vez, eu mostrava um trabalho em São Paulo. Lembro de estar com a família, passeando pela Av. Paulista, onde decidimos comprar uma Zero Hora. Ao abrir o jornal, nos deparamos com a foto do trabalho dos “Parênteses” do Hélio Ferverza (me senti entre parênteses) e, ao lado da fotografia, estava a lista dos artistas selecionados para a II Bienal do Mercosul.

Para mim, este foi o convite, porque de São Paulo – para ti ver que o território é bastante expandido – eu estaria pegando um avião para a Noruega, onde participava da exposição “*Calming the Clouds*”. Fiquei com esta sensação de estar indo para longe, de um território para outro, pensando nesse convite não-convite, nessa inserção, vamos dizer assim, de estar incluída numa lista.

G. O trabalho que você apresentou na Bienal já existia?

E. Não, o trabalho não existia, e a resposta que eu tenho a te dar sobre qual é a minha relação com a Bienal do Mercosul, é que eu tenho uma relação afetiva com essa segunda

Bienal, porque ela me fez realizar o trabalho “Doador”. Quando eu soube da minha participação na Bienal, eu não tinha nada pré-estabelecido. É claro que eu tinha uma pesquisa em desenvolvimento que continua até hoje, chamada “Falas Inacabadas”. Eu sabia que o que eu viesse a fazer levaria em consideração a passagem do tempo, suas marcas, e incluiria objetos do cotidiano, pois essas são as “Falas Inacabadas”. O que existia naquele momento eram algumas anotações sobre essa questão da dor.

G. Quando surgiu essa idéia de lidar com a dor?

E. A dor, como idéia de trabalho, surgiu em uma Bienal de São Paulo. Eu estava visitando a bienal de 1998 e vi uma vídeo-instalação da dupla Walter e Dias⁷⁴, sobre zeladores de prédio. Naquela ocasião chamou-me muito a atenção a nossa entrada no trabalho, visto que tinha algo de interfone, tinha algo de um elevador, tinha a figura do zelador, e lembro de estar vendo o vídeo com a sonoridade mental das palavras acompanhando esse movimento da cena, e quase como algo compulsivo, uma enxurrada de outras palavras vinham-me em mente, designando coisas, com a intuição de que outras coisas têm dor. Foi, de fato, uma anotação de caderno.

Após ter visto esse trabalho, resolvi ligar para Porto Alegre, para perguntar pela minha mãe. Falei com o meu irmão, que contou-me que ela estava com muita dor em decorrência da metástase nos ossos, gerando uma fratura em uma das vértebras. Além de tentar amenizar a dor, meu irmão declarou que nada mais havia a fazer. Foi quando decidi fazer alguma coisa.

Nessa mesma bienal, vi um trabalho de um casal de artistas alemães, Michéle e Mischa Kuball, que me impressionou bastante. Tratava-se de uma mesa enorme cheia de luminárias, abajures, lamparinas, dos mais diferentes tipos. Bonito de ver, mas o trabalho

ultrapassa esse bonito de ver. Ao ler o texto que acompanhava a exposição, fiquei sabendo que aquela obra foi resultado de muitas visitas, isto é, os artistas visitavam as pessoas em suas moradias, das mais diversas classes sociais, e ofereciam trocar uma luminária por outra. Desta forma, configurou-se um trabalho com essa cumplicidade de quem dá alguma coisa. Naquele caso era uma troca.

Eu devo ter ficado com essas duas marcas de uma mesma visita à Bienal de São Paulo, naquele momento, obviamente, não pensando na configuração do trabalho, muito menos em um convite para a Bienal do Mercosul.

G. E quando o “Doador” surgiu mesmo, quando você juntou as coisas?

E. Depois que cheguei da Noruega, sentia-me ainda longe. E bastante ocupada, tentando recuperar algo do tempo de ausência na Universidade, na família, no próprio Torreão. Tu sabes que a partir daí os tempos começam a ficar curtos. Sempre achei que esse convite da Bienal veio com um prazo muito curto para o artista elaborar o trabalho. Sei que isso acontece, mas para a dimensão do evento, um convite realizado em maio para o trabalho estar pronto em outubro é realmente pouco tempo. Enfim, eu juntei essas idéias, de insistir com o sufixo dor, algo ali de uma dor latente e sonora mesmo, da palavra, e com a implicação de outras pessoas no processo de criação.

É engraçado tu me evocares a questão do convite para a participação na II Bienal do Mercosul, porque a carta que eu elaborei dando início ao trabalho, começava da seguinte forma: “A convite da organização da Bienal do Mercosul, estou preparando um trabalho. Para que eu possa efetivar o meu projeto, gostaria de pedir-lhe uma doação. Solicito a doação de um objeto de sua livre escolha, desde que a palavra que o designa tenha a terminação DOR...”

⁷⁴ Maurício Dias e Walter Riedweg.

A carta explica o processo, e o meu trabalho se fez dessa maneira.

A noção de convite que tu trazes como uma primeira pergunta para mim é bastante relevante, tanto por essa relação de um convite à distância, quanto pela minha decisão de incorporar a noção de convite na elaboração de um trabalho que, sem isso, não poderia se constituir. Eu tinha clareza absoluta de que eu poderia receber cinco objetos, poderia receber um, ou ainda mil. Na verdade foram 270 objetos, mas depois que eu defini que eu enviaria uma carta pedindo a doação, o trabalho já estava feito. Se eu recebesse apenas um objeto, este teria que ser muito bem apresentado, a idéia era essa.

Esse trabalho teve uma boa acolhida por parte da Bienal. Apesar de não ter podido estar presente na primeira reunião, pude escolher o espaço que julguei ser adequado, e ainda pedi que a produção se responsabilizasse em reproduzir, em suas medidas e material, um lugar específico, que é esse corredor que liga dois apartamentos no prédio onde moro. Não que esse corredor tenha sido uma doação da bienal, não se trata disso. É a produção de um trabalho de uma instituição que se propõe a realizar a Bienal. Quer dizer, era o mínimo que se podia fazer, mas houve disponibilidade, e acho que isso também configurou a possibilidade do trabalho.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte?

E. O que será que pode interferir num processo como este? Não vou saber te responder de maneira objetiva. Como eu te falei, tenho relações afetivas com essa Bienal, assim como tenho relações afetivas com outros espaços como o Torreão e a Universidade onde eu trabalho.

O que eu posso te dizer é que, da 1^a para a 2^a, nós tínhamos muitas expectativas em relação ao o que seria essa II Bienal do Mercosul. Havia um certo descrédito inicial, porque

percebíamos a pretensão de querer, de saída, ser um ‘grande evento’. É certo que contou com muitos pontos a seu favor, trazendo espaços novos para apresentação de exposições em Porto Alegre, como os depósitos do DC Navegantes. O problema era que a Bienal já iniciava de uma maneira muito à moda antiga, reproduzindo velhos modelos de eventos deste tipo, como a Bienal de Veneza, a de São Paulo, a própria Documenta, que também ocupa múltiplos espaços em Kassel. A segunda Bienal criou novas expectativas. A minha era de que esse evento tomasse o fôlego que ele merecia ter, sem ambições outras que não a de um maior intercâmbio entre produções de artistas de parte da América Latina. Ainda não tenho clara a razão de determinar que a Bienal é do Mercosul, e não da América Latina.

Voltando à tua questão: eu não posso considerar que foi esse trabalho ou esta participação na Bienal que colocou, vamos dizer assim, uma outra mola no meu trabalho, porque muitos fatores aconteceram juntos.

É importante dizer que o Torreão, além de ser atelier, é um lugar de encontros, conversas, atividades. O contato que a gente tem aqui certamente é ampliado, vou dizer assim, no período de Bienal. Especificamente na segunda, tive a oportunidade de conhecer mais artistas de outros lugares. Estes, muitas vezes, vêm ao Torreão, sendo que alguns chegam a estabelecer uma relação mais próxima. Tudo isso traz para o trabalho uma experiência que ele não teria em outro contexto, que é o da interlocução.

Nesse período da Bienal temos um contato diário com artistas, com um público bem diferente do que vai em uma exposição num outro espaço, e eu me coloquei bastante disponível para isso. Gostava de estar nos ambientes da Bienal, de ficar tomando café na beira do rio, queria usufruir daquele espaço e fico feliz por isso, já que ele não é mais o mesmo e todo mundo sabe.

Então, creio que vou ser mais positiva do que negativa nesse sentido. Acho que a participação na Bienal do Mercosul, nesse contexto, trouxe maiores possibilidades de interlocução. Agora, em relação ao meu trabalho especificamente, me parece que ele está continuando uma fala inacabada, continua fazendo o que ele sempre fez.

Toda a resposta que tive, durante o período de apresentação, foi muito positiva para mim, tanto é que pessoas de outras regiões do Brasil que estiveram nessa Bienal, lembraram do trabalho em contextos bastante diferentes e distantes de Porto Alegre, e convidaram o trabalho – não a mim – a participar de outras exposições. Eu não posso retirar isso como um valor da Bienal, não posso retirar esse fato do contexto para onde o trabalho foi feito e apresentado.

Hoje o trabalho faz parte do acervo do MAM de São Paulo, e acredito que seja consequência de ter sido visto aqui.

G. Por que participar de uma bienal?

E. Poderíamos omitir a palavra “bienal” e pensar: “por que participar”? Porque isso é da vida! Assim que tu te colocas em um campo de trabalho como este, por princípio, tu participas. Então eu aceitei, e aceitei com entusiasmo, querendo colocar um pouco do meu tom, da minha voz, do que eu acredito que possa ser um trabalho em arte contemporânea, num contexto de Porto Alegre. Todo o meu sim possível vai nessa direção.

Raramente eu recuso um convite para participar de uma exposição, seja bienal ou não, salvo se percebo que não há uma curadoria responsável e se não há meio de garantir a produção do trabalho. Isso falando de eventos maiores, porque para os menores, muitas vezes, nós mesmos responsabilizamo-nos, como uma aposta no acontecimento, quando a gente sabe que dali segue o trem, e é com aquelas pessoas que a gente quer estar, quer viajar junto.

Nesse caso da Bienal, acho que eu fui muito nessa direção, de estar acreditando, apesar de não conhecer muito bem os rumos da curadoria. Talvez a minha relação não tenha sido diretamente por acreditar numa curadoria responsável, e que tivesse condições de trabalho, mas por ser Porto Alegre, ter essa oportunidade de criar novas interlocuções.

G. Você conheceu o Fábio Magalhães?

E. Eu não tive nenhum contato com o curador, só com a curadora adjunta que para mim acabou ocupando o lugar do curador. Meu contato com o Fábio Magalhães deu-se apenas formalmente, no momento da abertura do evento.

G. Você acha que essa Bienal alterou ou pode alterar alguma coisa em relação ao circuito de arte de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul?

E. Posso falar mais do desejo? Eu desejaria que sim, que alterasse em muito. Por isso que, talvez, o mais importante para mim seja esse espaço de convívio ampliado. Esse espaço de trânsito entre trabalhos, entre artistas, conversas que possam se estabelecer diante de uma proposição em arte contemporânea. Agora, tu falas em circuito... Este é o problema, qual é o circuito? Tenho pensado sobre isso, até por estar viajando um pouco mais, vendo como as coisas funcionam fora daqui, e a tecla é sempre a mesma. Quando perguntam sobre as galerias de arte em Porto Alegre a gente fica até constrangido.

Acabo pensando, mas a gente quer – sim ou não – mais galerias? Para quê? Que tipo de galeria? Penso que se a Bienal tivesse que alterar algo do circuito, esta melhoria deveria concentrar-se tanto na qualidade dos espaços de exposições, nos meios de manter essa qualidade, e ainda investir muito na formação de quem atua nestes espaços.

Fico pensando no contexto maior da cidade, na possibilidade de maiores interlocuções, há mais público para a arte? Não sei te responder, não percebo.

Existe maior investimento na imprensa de textos críticos? Não, acho que não.

Então, a Bienal amplia pensamentos, amplia considerações? O que é favorável ao circuito? O que torna viável, melhor do que circuito, o fluxo? Para que o fluxo não seja tão estancado, onde o artista produz aqui, o trabalho vai e volta feito um bumerangue. Na minha opinião esse circuito não foi alterado.

Há ainda outra questão a ser colocada e que toca os espaços institucionais de arte em Porto Alegre. Como a cidade é a sede de uma bienal chamada Bienal do Mercosul, acho que ela merecia ter atenção especial e específica para esses espaços, e o que a gente vê ao longo do tempo? É a Casa de Cultura Mário Quintana em evidente estado de decadência, a começar pelo seu aspecto físico. É o Santander Cultural que começou com um fôlego e com idéias realmente voltadas a proposições em arte contemporânea e que acaba sendo absorvido como espaço de recepção de exposições. O que mais? O MARGS, que na 1ª e 2ª Bienais recebeu apoio para uma recomposição estrutural do espaço, mas não uma reestruturação de proposições continuadas. Então, se é esse o circuito, acho que ele está deixando a desejar.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul como instituição?

E. Espero, porque se eu não esperasse seria triste demais. Ainda temos que considerar que é uma conquista, que a realização continuada de um evento possa sedimentar alguns valores em relação à arte contemporânea. Minha expectativa é que, a partir de uma curadoria responsável, haja uma proposição mais enfática em relação à arte contemporânea, que está pensando espaços.

Da Fundação Bienal, a minha expectativa é que ela invista não somente no evento em si. Que os trabalhos possam ser apresentados com qualidade, e que a orientação para o público se desligue um pouco da contabilidade de visitantes. Que ofereça aos artistas as melhores possibilidades de realização, de não facilitar no sentido de custos de produção, ou

de trabalhos prontos em detrimento a trabalhos realizados especificamente para a Bienal e que, terminado o evento, se continue a investir nos pensamentos decorrentes disso, que talvez tu tenhas chamado de circulação. (...)

Então, qual é a expectativa mínima que eu posso ter? Resposta, não silêncio, não amortecimento das idéias. Que a Bienal, antes de se configurar como um evento, possa ser considerada um acontecimento. Um gerador de indagações que nos fortaleça, no sentido de nos mover das resignações diárias.

Por exemplo, acho que tem algo que deixamos passar e faz parte justamente dessa Bienal de 1999: o incêndio criminoso no galpão do cais do porto. Se cada um de nós tivesse tomado a responsabilidade de levar adiante a apuração dos fatos, ou de buscar quais os interesses estavam em jogo... se o incêndio foi criminoso, não se tem certeza, mas certamente criamos um espaço de ficção que, a mim, atrapalha. Ali acho que resvalamos, no sentido de poder fazer valer todas as proposições que foram colocadas como proposta de exposição. Lembro do trabalho do artista colombiano Guillermo Quintero Rojas, que era um grande muro de fumo, um incendiário em potencial. Eu lembro desse artista realizando com muito esforço essa espécie de muro. Se cada um de nós tivesse colocado esse esforço no depois e não só no durante, talvez a gente tivesse ali mesmo um efeito da bienal ter acontecido naquele espaço, de estar valorizando aquele lugar que todo mundo chamava de “Galpão das Tesouras”, com o orgulho de ter este espaço bonito na cidade, e que dias depois não existia mais, tornara-se cinzas. Primeiro fogo, depois cinzas. (...) Parece que estou falando somente por metáforas, mas é isso: a expectativa que eu tenho é que essa mobilização latente que já existe em cada um de nós possa se fazer presente ao final da exposição.

Felix Bressan

Felix Bressan
Armadilha, 2001

Félix Bressan (Caxias do Sul, RS, 1964). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista realizada em 22 de abril de 2005.

GABRIELA: Você participou das três primeiras Bienais do Mercosul. Como foram os convites, houve diferenças entre eles?

FÉLIX: Na I Bienal o curador Frederico Moraes visitou o meu atelier. Na II Bienal a Leonor Amarante visitou o meu atelier para ver trabalhos e sugeriu que eu fizesse uma obra de grande porte, mas isso acabou não acontecendo.

E na terceira não teve visita, eles já conheciam o meu trabalho, além disso, eram os mesmos curadores.

G. Como foram definidos os trabalhos que você apresentou nas três edições da mostra?

F. Na I Bienal houve essa visita, apesar de o curador já conhecer o meu trabalho através de algumas exposições que eu fiz em São Paulo. Então esse encontro foi mais para mostrar o que eu tinha, as peças que estavam no meu atelier. Eu não fiz nada de especial para a Bienal, era como se fosse uma exposição individual. Nessa ocasião eu expus umas cinco ou seis peças, mas eram obras que já estavam prontas, não foram feitas para a Bienal.

Na II Bienal, me fizeram um convite para realizar uma obra especial, um trabalho público, só que aí não se conseguiu verba e essa peça acabou não saindo. Eu acabei mostrando duas outras peças que não foram exatamente realizadas para a Bienal. Uma foi feita especialmente e a outra eu terminei para a Bienal.

G. Qual delas foi feita especificamente para esta II Bienal?

F. Na realidade, a das picaretas era um trabalho que eu já tinha feito umas sete ou oito peças daquelas. Como eu não ia mais fazer uma obra externa grande, que era a primeira proposta da Bienal, resolvi encher uma sala com aquilo, então foi uma continuação da obra. E a outra era um projeto que já existia, mas ainda não tinha sido realizado. Eu não fiz

esse projeto pensando na Bienal, mas como era de grande porte, ele ainda não tinha saído do papel.

G. De certa forma, a Bienal viabilizou que esse trabalho fosse executado.

F. É, nessa edição da mostra eles deram uma verba, pequena, mas deram. Eu nem soube aproveitar toda a verba, pois não tinha nota fiscal de todo material.

G. E o trabalho da III Bienal, que era a intervenção na orla do Rio Guaíba?

F. Na III Bienal teve um convite para fazer a peça pública, mas a bienal não entrou com nada de dinheiro, eu consegui o patrocínio e realizei a obra.

G. O que aconteceu com esse trabalho?

F. Era um trabalho excelente, mas não estava previsto ficar em área pública. Uma pena. Na realidade, alguns daqueles 'braços' eu já tinha feito com outros objetivos, e ali eu fiz mais dessas peças e montei naquela configuração. Mas como eu já tinha pensado naqueles objetos em outras situações, acabei fazendo outros trabalhos com aquela obra. Eu tenho uns aqui, outros estão em São Paulo, alguns foram doados para o MARGS, não por mim, alguém financiou a doação e doou por meu intermédio.

G. Você chegou a expor novamente os trabalhos da I e da II Bienais?

F. Os trabalhos da I Bienal foram expostos novamente, mas não por causa da Bienal. Acho que eu ainda tenho um deles. O restante foi vendido.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte?

F. Em termos de importância no circuito de arte, como eu já estava expondo em São Paulo e no Rio de Janeiro e até em galeria comercial, em principio eu não senti muita influência da Bienal em si, diretamente. Como por exemplo, alguém que tenha visto o meu trabalho nesta Bienal e levado para outro lugar. Aliás, eu acho que o pessoal do centro do país nem dá muito valor para essa Bienal, eles nem consideram muito esse evento. Quando eu exponho alguma coisa lá ninguém fala nessa bienal, ou que viu o meu trabalho na Bienal do Mercosul.

Em princípio, o que eu acho que essa Bienal gerou para mim é um certo prestígio por eu ter participado das três primeiras. Mas eu nunca vi uma relação direta, de ter conseguido alguma coisa por causa da Bienal, talvez por eu já expor em São Paulo.

G. O fato de você ter participado das três primeiras Bienais é algo que chama a atenção. A que você atribui esse fato?

F. É, chama a atenção. A principio eu não atribuo a nada de especial, a não ser a qualidade do trabalho.

Na I Bienal o curador possivelmente conhecia o meu trabalho de outras exposições. Na II, que eu saiba, foi visita dos curadores a exposições em São Paulo e no Rio de Janeiro, e à própria I Bienal, onde devem ter achado interessante o trabalho. E na III eram os mesmos curadores da II.

Acontece o seguinte, na III Bienal – isso nunca me disseram mas eu desconfio – antes da Bienal ocorrer, eu havia feito um trabalho de cenografia para o grupo de teatro Falus e Stercus, no Hospital Psiquiátrico São Pedro, e os curadores viram esse espetáculo. Inclusive eu encontrei a Leonor Amarante numa apresentação do grupo. Ou seja, mesmo que eu não participasse como artista plástico, estaria participando como cenógrafo, pois o grupo participou da Bienal. Era um trabalho que ocupava toda uma parte do hospital, que

inclusive foi utilizada pela bienal depois. O grupo Falus e Stercus participou desta Bienal na parte de performances, que era toda nesse hospital.

G. Por que participar de uma bienal?

F. Bom, acho que eu jamais recusaria participar. Sem dúvida é um evento significativo, vêm curadores, um monte de gente vai ver o teu trabalho. Em princípio, tudo isso deve ser bom, então a gente participa. A Bienal é uma das exposições mais importantes aqui do sul. Não haveria muito sentido ser convidado e não participar.

O que eu fico chateado é que, por exemplo, tem esses novos curadores (da IV e V Bienais) e eles nem vieram visitar o meu atelier, mesmo eu participando de eventos fora daqui, em São Paulo. Até pela minha experiência nas outras Bienais. Então, não me parece que essas pessoas acompanhem o trabalho do artista, talvez pelo jornal, mas não acompanham realmente os artistas, o que eles estão fazendo.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre ou do Rio Grande do Sul, você acha que essa Bienal alterou ou pode alterar alguma coisa?

F. Acho que até pode alterar, mas acho que não alterou nada. O circuito de arte aqui continua a mesma coisa, não vejo que a Bienal tenha alguma influência nisso. O tipo de trabalho que se vê na Bienal não se vê muito em um circuito fora da Bienal. É claro que acontecem outras exposições, de artistas gaúchos ou de fora, mas não me parece que a Bienal tenha alguma influência nisso. Se tivesse um trabalho continuado depois que ela ocorre, mas a Bienal vem, acontece, vai embora e volta dois anos depois. Seria interessante que ela fosse mais presente aqui onde ela se realiza.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul como instituição?

F. Sem dúvida, é um evento que se consolidou, e eu acho importante que continue acontecendo. O que talvez ela possa ter alterado é em relação às escolas, as pessoas vão se acostumando a ver arte. Só que isso ainda não se refletiu no circuito.

Um público leigo certamente não teria acesso a esse tipo de trabalho que a Bienal apresenta, mas eu não sei se as pessoas querem ter esse contato. A gente que é do meio veria essas coisas em outras situações, em função de viajar, ir atrás, mas para um público leigo a Bienal é interessante porque essas pessoas dificilmente teriam contato com esse tipo de obra. Sem a Bienal esses trabalhos provavelmente nunca viriam para cá.

G. Você mostraria novamente os seus trabalhos apresentados nas três primeiras Bienais do Mercosul?

F. Os da I são esculturas isoladas, então eu poderia expor em qualquer lugar. Alguns até estão expostos porque foram vendidos. Os da II, um deles está comigo, e o outro faz parte de uma coleção. E o da III Bienal eu desmembrei, mas poderia fazer de novo. São trabalhos que não são efêmeros, só o da III Bienal que é mais complicado. É uma pena que tenha sido desmanchado, eu achei que ele iria ficar para a cidade, mas o problema é manter, isso que é difícil. Depois cai alguém lá dentro e aí? Teria que ter sempre alguém cuidando. A idéia era interessante, uma obra pública que não dava para ser vista de longe, só chegando perto, subvertendo um pouco esse conceito de obra pública. Pena que a Bienal não manteve esses trabalhos.

O que eu acho um absurdo é que em qualquer instituição que tu vais participar tu já sabes que vai ter que expor de graça, que não vai ter cachê e que tu tens que gastar para expor. Por exemplo, se eu fosse músico, por pior músico que eu fosse, se alguém me chamasse para tocar, é certo que iria ter algum cachê, e em arte isso não acontece.

No entanto se sabe que na Bienal alguns artistas recebem e outros não. Isso é sabido, não é nenhuma novidade.

Eu só lastimo que a verba de uma Bienal é altíssima, algo entre seis e dez milhões de reais, e a maioria dos artistas não ganha nada. Em todas as Bienais que eu participei, tinham assistentes trabalhando comigo onde todos ganhavam, menos eu! Mas isso não é só na Bienal, é em qualquer lugar.

Francisco Stockinger



Francisco Stockinger
Série Gabirú, 1999.

Francisco Alexandre Stockinger (Traun, Áustria, 1919). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista realizada em 19 de agosto de 2005 (por correio eletrônico).

GABRIELA. Você participou da I Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

XICO. Eu conheço os organizadores, inclusive são colecionadores dos meus trabalhos, finalmente: sou considerado um bom escultor. Já participei da Bienal de São Paulo duas vezes, participei de uma bienal em Carrara, da Bienal de Budapeste e do Salão Comparação de Paris. Logo, participar dessa Bienal foi mais ou menos uma consequência natural, sem machucar ninguém!

G. A Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho e/ou a sua relação com um circuito de arte?

X. Não! De maneira nenhuma, continuo o mesmo surdo de sempre, que luta para ver se consegue fazer algo melhor!

G. E em relação ao circuito de arte de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. Você acha que esta Bienal alterou ou pode alterar alguma coisa?

X. É evidente que uma exposição que procura trazer o que há de melhor na América do Sul, tem que melhorar o nosso ambiente cultural, além de colocar Porto Alegre no mapa cultural do Brasil.

G. Por que participar da bienal?

X. Se arte é um meio de comunicação se deve participar desses acontecimentos. Eu faço esculturas porque gosto de fazer escultura e através dela pretendo me comunicar com os outros, quer que os outros também gostem do que faço, uma pretensão meio besta, mas é por isso que se faz arte.

G. O trabalho que você apresentou na Bienal foi mostrado novamente em outra situação? Isso seria possível? Onde ele está atualmente?

X. O trabalho foi mostrado novamente e vai ser mostrado mais ainda porque nessas obras, como na grande maioria do que eu faço, pretendo denunciar os absurdos sociais. Um esforço inútil, mas tendo um meio de comunicação, pretendo usá-lo dignamente na medida do possível.

Gisela Waetge



Gisela Waetge
Sem título, 1997.

Gisela Martins Waetge (São Paulo, SP, 1955). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista realizada em 11 de abril de 2005.

GABRIELA. Você participou da I Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

GISELA W. O curador Frederico Moraes visitou vários ateliers. Naquela época também estavam ocorrendo mostras de artistas gaúchos, onde ele viu um trabalho meu, uma obra toda branca, quadriculada. Como na I Bienal tinha um segmento Construtivo – e isso é uma coisa que já devia estar na cabeça dele, era algo que ele queria – foi a partir dessa situação que ele me convidou.

O Frederico também já conhecia o meu trabalho de outras exposições que eu participei, como o salão Macunaíma e a Bienal de São Paulo.

A exposição em si foi bem ‘engraçada’ para mim, porque o meu trabalho estava no espaço da ULBRA, onde ficaram os construtivistas, e onde só tinha uns três ou quatro artistas jovens. Foi uma coisa um pouco estranha estar perto de tantos artistas já consagrados.

Porque os jovens, naquela Bienal, estavam todos no DC Navegantes, e apesar de todo mundo reclamar que a mostra no DC não era tão bem montada, acho que os artistas que estavam lá conseguiram mais notoriedade por estarem todos juntos. Mais do que os três ou quatro que ficaram no pavilhão que eu fiquei.

G. Os trabalhos que você apresentou foram produzidos para a Bienal?

GW. Sim, foram produzidos para a Bienal. Normalmente é assim, normalmente eles escolhem os artistas e aí você vai criando uma conversa com os curadores, o que é muito legal, para mim sempre foi muito legal.

Aí, lógico, se são duzentos artistas serão duzentas propostas, duzentos espaços, duzentas idéias que o pessoal da exposição terá que conciliar e montar tudo isso junto. Então sempre tem uma conversa entre o artista e o curador, onde a gente apresenta a idéia e discute as possibilidades de realizá-la. Essa é uma troca legal, quando é bem feita. De vez em quando não é. Às vezes não tem nenhum tipo de respeito, ou muitas vezes o artista também não tem nenhum tipo de abertura.

G. Essa troca na I Bienal foi legal?

GW. Foi muito legal, eu fiquei muito contente, gostei do que eu fiz, achei bem bonito.

Acho que o pessoal da Bienal tinha muito respeito, muito carinho por todos os artistas que estavam ali, pelos trabalhos, e isso é muito legal de ver porque nem sempre isso acontece. Muitas vezes as pessoas envolvidas estão mais preocupadas com o *show* e tal, e ali eu era uma artista jovem no meio de tudo aquilo – trabalhos consagrados –, e eles tinham muito

carinho, muito respeito, por todos os trabalhos. Isso é uma coisa rara. Tinha uma pessoa responsável pela exposição no espaço da ULBRA, não sei se era arquiteto ou montador, mas era um cara incrível, escutava cada um, conhecia profundamente o trabalho de cada um. Então foi legal.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com o circuito de arte?

GW. Não substancialmente. Lógico, você sempre tem uma notoriedade, um reconhecimento, e aí existem trocas importantes. Agora, uma coisa que eu tenho vontade de ter é uma galeria no Rio de Janeiro ou em São Paulo que me represente, queria poder vender mais, queria poder ganhar mais com o meu trabalho. Nem todo o artista quer isso, tudo bem, mas acho que eu tenho um trabalho, que é pintura, onde é possível isso acontecer e não acontece muito. Então, nesse sentido de abrir portas – certamente também tem a minha parcela de culpa, de quanto a gente é incisivo, de quanto vai atrás, de quanto a gente é agressivo em relação ao mercado – participar da Bienal não chegou a abrir portas. Lógico que eu continuei fazendo exposições, e indo para alguns lugares, mas ter uma galeria que me represente, ainda não tenho.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre, você acha que essa Bienal alterou ou pode alterar alguma coisa?

GW. Acho que pode sim. Tem muita gente que critica a Bienal, mas eu acho a Bienal uma coisa muito boa, porque este tipo de evento reúne muitos artistas, isso movimenta muito dinheiro, e isso gera toda uma preocupação em divulgar o evento. Acho que quanto mais pessoas verem, melhor. Elas podem não entender nada, mas acho que é importante ver. Quanto mais você vê mais você se modifica. Não acho que a modificação seja imediata,

mas acredito que em vinte anos vai existir toda uma geração que de alguma forma viu e vê a Bienal. Agora vamos para a V edição e já são dez anos que as pessoas estão olhando. Poder olhar trabalhos de perto, ao vivo, é muito importante. Isso modifica.

Em relação ao mercado, é uma coisa um pouco mais complicada que eu não sei nem direito como trabalhar. Acho que as galerias daqui tem a sua parcela de culpa, pois elas trabalham muito mal. O Rio Grande do Sul tem artistas excelentes, e as galerias não trabalham com esses artistas. Tem alguma coisa errada. De alguma forma, acho que as galerias tinham que trabalhar mais, colocar mais os bons artistas, mas enfim... Eu acho que com a Bienal as pessoas vão, aos poucos, conhecendo mais coisas, vão tendo contato com a arte que não está nessas galerias.

Eu cresci em São Paulo, então sempre tive bienais junto comigo, e me lembro de ver trabalhos que só depois eu fui descobrir de quem era, mas onde aquela vivência de ter ido e de ter visto ficou comigo.

G. Por que participar de uma bienal?

GW. Bom, eu poderia receber o convite e negar. Eu nunca vi nenhum artista negar, e por que nenhum artista nega? Porque na verdade é uma notoriedade, dá respaldo, dá currículo, te dá a certeza de que... sei lá, a gente vive um pouco assim, será que eu sou mesmo artista?, será que eu sou bom mesmo?, será que eu vou conseguir passar essa idéia? Bom, na hora que uma bienal te convida, é um momento onde há um reconhecimento do trabalho.

Eu vejo que tem artistas que falam mal, mas estão ali, ninguém fala que não vai participar. Por que ninguém diz não? Porque na verdade tem um reconhecimento, todo mundo quer ser reconhecido.

G. Onde estão os trabalhos que você apresentou na Bienal?

GW. Eles estão comigo até hoje. Eram duas pinturas bem grandes, e outros trabalhos em resina, umas réguas, e eles estão comigo. Eu tentei vender um desses grandes, mas na verdade não consegui. Acho que não foi porque era muito grande e sim porque o mercado é ruim, porque eu não tenho um outro mercado, enfim, mas eu não me prendo nisso. Agora, para a V Bienal, eu estou pensando em fazer algo super grande, e provavelmente não vai vender, vou ter que guardar de novo! Ou pode ser que não, que dessa vez mude alguma coisa!

G. Você expôs novamente as obras que estavam na Bienal?

GW. Sim. Eu fiz uma exposição bem bonita, muito grande, no memorial de Curitiba, inclusive com o texto que a Maria Lúcia Catani fez sobre o meu trabalho para a Bienal. E também levei esses trabalhos para a galeria da FEEVALE, em Novo Hamburgo.

G. Você mostraria de novo esses trabalhos?

GW. Sim, eu gosto deles. Uma das telas fica pendurada no andar de baixo do meu atelier, gosto deles até hoje.

Porque muitas vezes tem trabalhos que você faz e gosta, mas que você não tem vontade de mostrar de novo, ou não daquela forma. Mas eu gosto mesmo desses trabalhos da I Bienal do Mercosul. Na Bienal de São Paulo, por exemplo, eu apresentei seis trabalhos, e três são obras que eu gosto muito. Se eu fosse montar hoje em dia, não montaria tudo aquilo, mas as obras da Bienal do Mercosul acho que eu montaria igual.

Hélio Ferverza



Hélio Ferverza
A função do amanhã, 1999.

Hélio Custódio Ferverza (Santana do Livramento, RS, 1963). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista realizada em 07 de abril de 2005.

GABRIELA. Você participou da II Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

HÉLIO. O convite foi feito pela Leonor Amarante, e foi um convite estranho. Ela esteve na minha casa, onde eu mostrei documentação de trabalhos, pois muitas coisas que eu faço, como instalações, têm certa duração. O que foi engraçado é que naquele momento ela não falou nada de concreto sobre eu estar na Bienal ou não e, um tempo depois, fiquei sabendo

pelo jornal. O pessoal da Bienal só entrou em contato comigo depois dessa história do jornal.

Naquele período a Leonor visitou muita gente, foi no interior e tal, o que é uma coisa rara. Em geral esse pessoal que é curador não costuma ver trabalhos em Porto Alegre. Isso é interessante, acho que esse foi um dado positivo.

Em um primeiro momento eu fiquei muito contente, acho que todo mundo que estava participando desta Bienal estava super contente, festejando. No entanto, com o tempo, essas situações começam a adquirir outros sentidos. A gente começa a observar alguns aspectos.

Ao longo de todo esse processo, aconteceram muitas coisas, foi um processo longo. Não foi algo só para a Bienal, durou quase dois anos toda essa questão, desde que comecei a pensar num projeto, depois a realização do trabalho para a mostra, até a destruição dos pavilhões pelo incêndio.

G. Você acha que a Bienal alterou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte?

H. Algumas coisas sim. Isso é curioso, é algo que eu percebi. Porque a Bienal produz certo tipo de visibilidade – muitas coisas ela apaga – mas certo tipo de visibilidade ela produz.

Por exemplo, eu voltei de Paris para Porto Alegre em 1994, e desde então até o ano da II Bienal, em 1999, eu fiz várias exposições na cidade, muitas coisas. Mas o engraçado é que muitos colegas meus – artistas, professores do Instituto de Artes, alunos – nem imaginavam que tipo de trabalho eu fazia antes da Bienal acontecer, o que me surpreendeu muito, pois eu já vinha trabalhando há um bom tempo e mostrando esses trabalhos. Ou seja, para muita gente o fato de eu participar da Bienal chamou a atenção. Então eu me

coloquei a pergunta: por que o meu trabalho, com a Bienal, é visível e antes não era? Isso me interessou, pois tem algo aí que não é só da ordem do objeto. Tem algo a mais.

Minha tese de doutorado foi sobre o mostrar e esconder, então há muito tempo essas questões me dizem respeito. E depois, tem várias coisas embutidas nessas relações de mostrar e esconder, que com o tempo derivaram em outras questões, e uma delas é todo esse processo de apresentação, de tornar visível, não tornar, como é que é. Mas isso, de algumas pessoas só conhecerem o meu trabalho depois de ele estar na Bienal, me chamou muito a atenção.

Tudo bem, se as pessoas gostam e fazem elogios que bom, mas por outro lado, de uns tempos para cá, eu pego com muito cuidado esses elogios. Porque algumas pessoas aceitam aquilo que está exposto, como as minhas gravuras de 1987 que estiveram no Santander em 2004, mas muitas outras coisas que começaram ali e que, no entanto, não são mais gravuras, seria muito difícil para algumas pessoas aceitarem. Ou seja, me parece que é alguma coisa do evento, que o evento dá um relevo muito grande em alguns aspectos da produção ou da atividade artística.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre, você acha que essa Bienal alterou alguma coisa?

H. Alguns aspectos acho que mudaram porque, junto com as Bienais, vêm muitas coisas. Como na primeira, vieram muitos trabalhos para uma espécie de retrospectiva, e muita gente nunca tinha visto aquelas obras. Nesse sentido, acho que ela alterou algumas coisas, mas a Bienal é muito descolada do cotidiano da gente. Por exemplo, o Nelson Aguilar, curador da IV Bienal, eu nunca vi em Porto Alegre! Então fico pensando que a Bienal é uma coisa muito descolada, de maneira geral, parece não haver muita relação com o local onde ela acontece. Mesmo em relação às primeiras bienais do Mercosul, a instituição

guarda pouca documentação sobre o que foi apresentado, quando existe documentação. Esse é um dado que pode revelar muitas coisas. Há um distanciamento muito grande entre a Bienal e Porto Alegre. Além disso, o circuito aqui é muito pequeno. Se formos pensar nos lugares que produzem exposições regularmente, isso termina muito rápido. Temos alguma coisa na Usina do Gasômetro, a Casa de Cultura Mário Quintana, agora o MAC está aparecendo mais, pegando um pouco o próprio resíduo da Bienal. Temos o MARGS, que está em uma situação muito caótica, e depois um que outro espaço. Ou seja, em termos desses espaços mais institucionais, o circuito é muito reduzido, e mesmo dentro desses lugares a situação é muito precária, e isso faz com que rapidamente essas coisas se esgotem. Em dois ou três anos, um artista percorre esses espaços e acabou, depois tem que sair e expor fora. Então, nesse sentido não se andou muito. Não houve progresso nenhum.

Na realidade o que se sente é que o Estado de uma maneira geral – isso coincide mais ou menos com o retorno à democracia – vem paulatinamente se retirando da questão cultural. Em alguns setores isso é mais forte. No caso das artes visuais essa retirada é dramática. O Estado praticamente se desvinculou dessas questões, o que abriu espaço para o surgimento das fundações, da iniciativa privada, que de uma certa maneira ocuparam esse espaço, mas que não têm a mesma contrapartida.

No caso do circuito, eu acho que ele pode dar uma idéia de um certo tipo de produção. Mas a noção do circuito por si só não consegue dar conta da diversidade das produções. A gente tem uma produção muito boa, só que ela não circula em muitos desses locais. Existem coisas acontecendo fora de um circuito, através de outras situações.

A noção de circuito não consegue dar conta da experiência da arte. Em todo o século XX, em muitos momentos, há uma ênfase muito grande pela noção da experiência artística, e muitas dessas experiências se dão em outras situações que não necessariamente aquelas de circuito. Ela é muito mais ampla, ela vai se dar sobre outros modelos, sobre outros

paradigmas que não o da exposição, que não o do evento. Então aí também existem limitações. É importante pensar nesse instrumental, de aferir, como a gente vai pensar isso. O que veio muito forte com a Bienal – isso sim eu acho que realmente mudou alguma coisa no caso da cidade – é que antes havia exposições aqui mas, em geral, mais tradicionais. Não que os trabalhos fossem tradicionais, mas a visão do evento era mais tradicional. Quando a Bienal chega, a noção de evento e a ênfase no evento é tão forte, é tão ampliada, que isso muda em muito a percepção desse fazer. Isso foi uma coisa que eu só fui me dar conta a partir dessa experiência da Bienal.

Essa percepção de que havia formas de apresentação onde a ênfase no evento era algo de um relevo muito grande, e o que isso implicava nas pessoas que se envolviam, provocou uma série de reflexões e sentimentos contraditórios. A partir daí, acho que começa um outro tipo de reflexão no meu trabalho que eu não tinha tido antes. Não sei se eu que era ingênuo em relação a isso, mas essa percepção de certos tipos de apresentação de naturezas diferentes se deu aí. A questão era um pouco de pensar qual a natureza desse tipo de visibilidade, no que diferenciava de outras, e a partir daí tem toda uma série de questões que se abrem. Essa visibilidade tem uma natureza diferente, não é óbvia. De alguma maneira algo aparece.

G. Por que participar de uma bienal?

H. Na época tinham algumas coisas que eram importantes. Uma delas é que tem coisas que a gente precisa experimentar, fazer, e depois tirar conclusões. O fato de ser um evento grande, que convida artistas de muitos lugares, indicava que seria bom participar, mostrar o meu trabalho também. Tem um lado que é o de apresentar o trabalho, de ter um outro tipo de público, de pessoas que vão ver isso. Esse tipo de exposição proporciona uma visibilidade muito ampliada e isso, em um certo sentido, é uma idéia muito sedutora.

Acho que também têm questões, por exemplo, de facilidade de produção. Para quem trabalha com situações complicadas, sempre com problemas de dinheiro, de repente a Bienal oferece uma verba de produção, eles financiam o trabalho e isso é bom. Havia facilidades de financiar a obra, de montagem, com gente para ajudar, produção de catálogo. Isso tudo é importante.

Por outro lado, a partir de uma certa circunstância como a Bienal, curiosamente – porque cargas d’água eu não sei – parece que algumas proposições que o artista teria a fazer adquirem mais credibilidade do que antes. Ou seja, há um jogo aí que está longe de terminar. O que eu me coloco é: em que direção avançar?

O fato de ter participado de uma bienal ou de outra exposição qualquer, não é uma coisa que seja ruim ou boa em si. O que ocorre é que isso não pode ser o teu horizonte, mas pode ser uma consequência de outras coisas.

G. O que aconteceu com o trabalho que você apresentou na Bienal?

H. Algumas dessas peças eu guardei. A estrutura está desmontada. Eu poderia reutilizar o balcão, mas em outra situação, em outro contexto. Não tem como remontar essa obra, aquilo não teria mais sentido. Eu guardei alguns objetos porque, sei lá, peguei afeto por eles! Mas outros, como os cadinhos que eram muito pesados, eu deixei com a Bienal. Acho que acabaram no lixo.

G. Como você chegou na estrutura da mesa com os objetos?

H. Foi um processo bem longo, levou vários meses. Teve algumas coisas que eu intui, e outras surgiram quando eu percebi que realmente o espaço ia ser alterado. Se eu colocasse lá os meus “parênteses” ia ficar totalmente falso, e isso produzia uma certa contradição para mim.

Em 1996 eu comecei a usar os parênteses, e isso era o que eu estava fazendo na época. O diálogo entre o meu trabalho e a arquitetura do espaço vem desde quando eu morava em Paris, onde os lugares de exposição não eram nada idealizados e, em função disso, eu me posicionava, dava uma resposta.

Todas essas questões são muito interessantes porque jogam com noções, por exemplo, de em que momento começa arte e onde termina, em relação ao espaço onde ela está inserida, em sua dimensão sensível.

Às vezes há um esgarçamento muito grande nessa relação, ao ponto de que daqui a pouco é o espaço que está mais intenso. Muitas vezes, o trabalho é uma indicação sobre alguma coisa, ele te aponta alguma coisa. E esse intervalo é tão importante quanto aquele elemento que indica o intervalo. Por outro lado há uma série de reflexões sobre o fazer também, o que é fazer arte? Para mim, a indeterminação dos limites, onde começa ou termina um trabalho, é fantástica. O fato de poder considerar que uma coisa talvez continue, e sobre a qual não se tenha mais uma visibilidade, é fascinante. A idéia no meu trabalho para a Bienal é que, além desse processo de reflexão sobre o espaço expositivo, também estivessem questões sobre o teu próprio limite, da tua visibilidade, o que se pode abarcar com o olho, o que está além disso, e que, de certa maneira, pode estar embutido ali.

Essas coisas, no caso da Bienal, atingem um ponto importante, porque ali existe uma ênfase muito grande no aspecto expositivo, é uma grande apresentação. Ali tem uma série de outras qualidades digamos, que surgem, que talvez em outros momentos não estivessem tão em relevo. Nesse sentido, essa experiência trouxe uma série de contribuições para mim, para o bem ou para o mal, naquelas coisas que de certa maneira eu já vinha elaborando.

O fato de eu ter optado por apresentar essas questões de outra maneira, ter inventado esse balcão, enfatizando muito o aspecto de apresentação do trabalho, ao invés da intervenção *in situ* com os parênteses, talvez fosse uma opção melhor, justamente por trazer mais

ênfase sobre o aspecto da apresentação, que é um negócio meio chique. A Bienal tem um pouco disso. E era uma coisa que por um lado eu ressentia e por outro, ironizava. Ao participar de uma Bienal, a gente percebe as contradições de um evento desses.

De uma certa forma aquele grande objeto, era uma maneira de falar do espaço em si, mas por outro lado aquilo me permitia uma certa distância. Se eu estivesse muito colado nele, como eu estava com os parênteses, além de ser falso, possivelmente o trabalho seria incorporado como mais outra coisa. Acho que seria mais facilmente absorvido pelo esquema todo, mesmo que fosse ‘verdadeiro’. Porque ali tudo acabava virando um grande parque de diversões, e muitos trabalhos poderiam ser melhor percebidos em outras situações.

Contradições não me preocupam, em princípio, desde que estejamos conscientes e avancemos nesse questionamento. As minhas contradições não me preocupam, mas me preocupa a possibilidade de seu apagamento. Fazer de conta que elas não existem.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul?

H. Eu acho que a Bienal poderia ter uma questão mais específica. Se houvesse uma mudança no seu formato, na sua concepção, têm muitas coisas que poderiam já ocorrer. Poderia haver uma outra forma de relação entre uma produção interessante que tem aqui e a Bienal, se o formato fosse alterado.

A própria Documenta X foi sendo pensada ao longo de vários anos, e a exposição foi considerada uma das plataformas. Eu acho mais interessante esse formato e a maneira como ele foi elaborado do que esse das bienais. São modelos onde não há simplesmente uma ênfase na exposição.

Além disso, a questão de quem delibera no campo das artes visuais é muito complicada. Mesmo em eventos que a gente pode dizer que são importantes, como a Bienal de São

Paulo, por exemplo, é complicado, porque o conselho dessa Bienal é formado por um monte de gente que não é da área de arte, e que nomeiam, que tem poder. Como a Bienal daqui, o conselho é formado por notáveis, deve ter um ou outro que tem um certo conhecimento na área. E no meio de tudo isso a gente fica se perguntando qual é a influência dessas pessoas no todo, o que isso apita de fato. A diluição é tão grande...

Aí temos o Alfons Hug, o cara que foi nomeado duas vezes para ser o curador da Bienal de São Paulo. Mas quem é o Alfons Hug? Eu tentei pesquisar pela internet (na falta de outras fontes de informação), e praticamente tudo o que aparece é em relação à Bienal. Foi diretor do Goethe, mas e daí, quem é essa pessoa e por que ele foi escolhido duas vezes?

Não dá para levar a sério isso, pode até ser arrogância da minha parte, mas se a gente está discutindo sobre critérios e de onde eles vêm...

Em todas as outras áreas da sociedade isso seria impensável. Seria impensável que no judiciário um juiz fosse nomeado por alguém da área de medicina, isso não existe, mas na área da arte há sempre essa ingerência.

Em alguns museus no Brasil ocorre a mesma coisa, em outros não. Por exemplo no MAC USP isso não ocorre. (...) O que acontece é que as pessoas muitas vezes olham só a parte do evento, mas não vêm como ele se dá, que tipo de processo levou a isso.

Eu tenho um amigo do ministério público que curiosamente trabalha próximo da área de curadorias, termo de origem jurídica. O termo curador designa aquelas pessoas que a justiça nomeia para cuidar dos bens de pessoas 'incapazes'. Esse amigo me falou que existe um conselho para fiscalizar como tais pessoas estão administrando esse dinheiro. A partir daí, fiquei pensando nos curadores na área de artes visuais. Ninguém fiscaliza o curador na nossa área. Ele tem poderes absolutos, o conselho dessas instituições não se ocupa disso, vai se preocupar com o quanto o cara está gastando, mas não com o mais

importante, com a arte com a qual ele está lidando e com os valores simbólicos e outros aí relacionados.

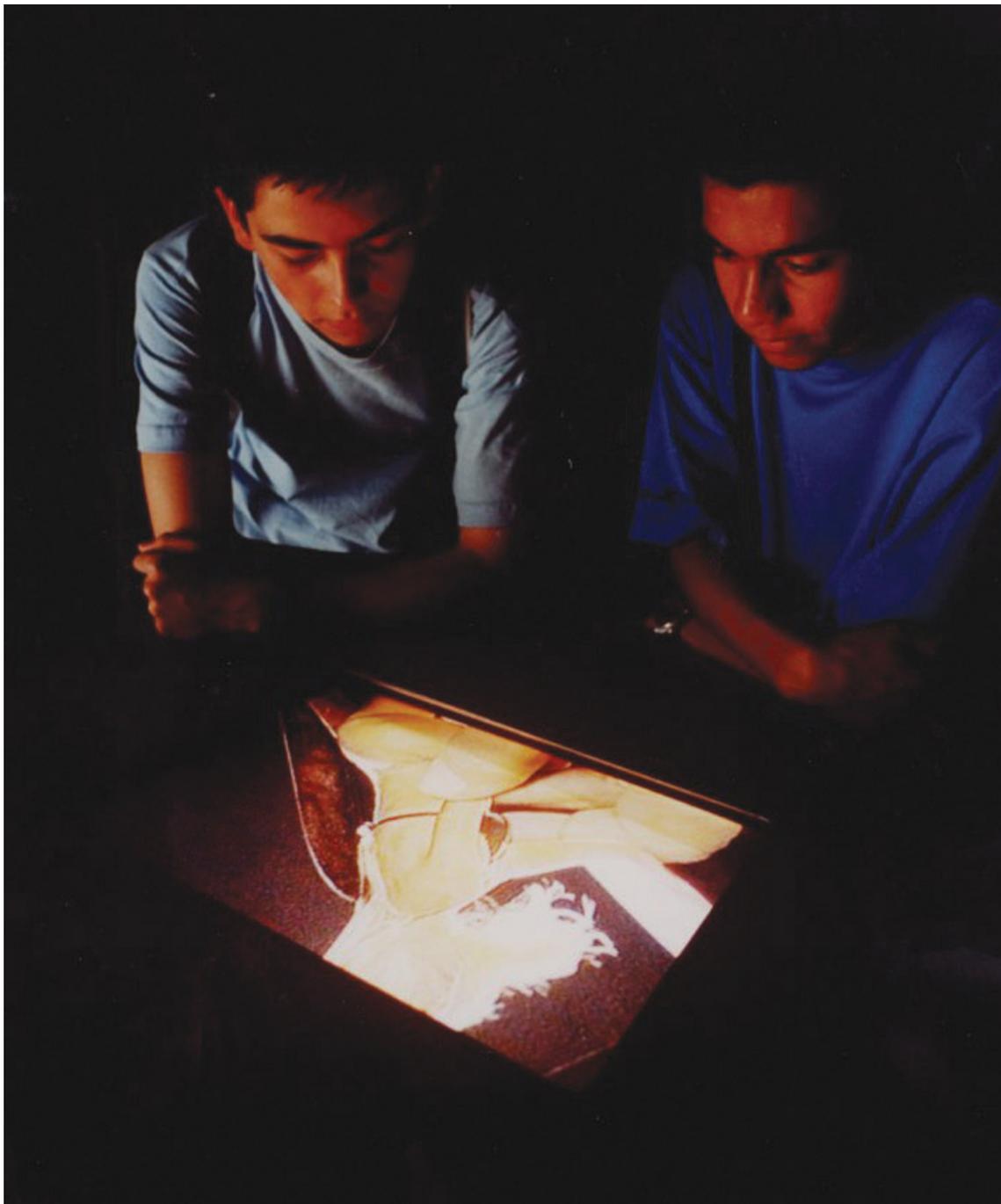
Acredito que para alguns artistas, pessoas que têm uma pesquisa, ter alguém que vai ‘cuidar de ti’ é uma coisa absurda. Então, em termos de autonomia de pesquisa, em termos de valorização da produção, seria um absurdo pegar como parâmetro alguns desses eventos.

E eu vejo que esse tipo de situação, para muitas pessoas, parece que não se coloca, o que indica um processo de naturalização. Como alguns eventos têm um relevo, um prestígio muito grande, é como se isso bastasse. Não se questiona como isso é feito.

Questões de autonomia, por exemplo, é doloroso admitir, mas para muitos artistas isso não é um valor. Parece que algumas pessoas preferem ter um curador que vá lá e organize, e isso é muito doloroso.

G. Você conheceu o Fábio Magalhães?

H. Quanto ao Fábio Magalhães, eu só fui apresentado a ele. Foi muito rápido, não chegamos a conversar.

Jailton Moreira

Jailton Moreira
Vertigo, 2001.

Jailton Moreira (São Leopoldo, RS, 1960). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista realizada em 21 de março de 2005.

GABRIELA. Você participou da III Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

JAILTON. Quem me convidou foi a curadora adjunta, a Leonor Amarante. Ela fez uma visita à minha casa, onde eu mostrei uma produção recente, trabalhos já existentes, entre eles o “Vertigo”. Ela perguntou o que eu achava desse trabalho participar da Bienal.

Na época existia a idéia dos containers, e eu me lembro que a Leonor me perguntou o que eu achava desse trabalho dentro de um container. Eu disse que esse trabalho era um vídeo-objeto, e que ele poderia estar em qualquer lugar, não necessariamente um container, qualquer lugar. Ela ainda reafirmou: “mas o que você acha de colocá-lo em um container”, e eu repliquei que um container para mim era qualquer lugar, que ela poderia por o trabalho onde quisesse, pois ele não tinha a necessidade de um lugar específico.

O convite foi feito a partir de um trabalho existente, não a partir de um projeto.

G. Quando ela fez a visita, você mostrou vários trabalhos...

J. Eu mostrei alguma coisa das últimas produções que eu tinha feito em vídeo, e esse era um trabalho que já estava esboçado – acho que já estava pronto. Descrevi como imaginava a montagem, pois ela viu o vídeo apenas em uma TV normal. Então ela escolheu esse. De certa forma, era o trabalho que estava ‘na fila’ para ser montado, e ela topou.

Eu me recordo de outra coisa. Quando ela falou no container, eu cheguei a pensar que, bom, se é um container, eu posso bolar algo específico. Me coloquei a pergunta: o que eu faria num container? Lembro que surgiu uma idéia bem complicada para fazer. Eu estava em São Paulo e pedi para Leonor ouvir essa idéia. Ela estava no Memorial da América Latina, e no primeiro momento, achei que ela estava de má vontade, pois cheguei lá querendo mudar o trabalho. Conteí a minha idéia e pedi um prazo para testá-la. A Leonor

gostou da idéia e ‘autorizou’ que eu testasse essa idéia e, se desse certo, mudasse o trabalho a ser exposto.

Quando eu fui fazer esses testes algumas coisas deram erradas, e eu voltei para idéia inicial do Vertigo.

G. Então você está me dizendo que ela nunca pediu um trabalho específico para o container.

J. Não, nunca, ao contrário, eu que cheguei a pensar em fazê-lo, mas acabou não acontecendo. Ela viu uma pertinência no “Vertigo”. Talvez o caráter portátil dele facilitasse ser exposto no container, mas eu nunca pensei nele em relação ao container.

O que se mostrou, na época da exposição, foi toda uma insalubridade do local da exposição diante ao extremo calor que fazia dentro desses ambientes, e uma dificuldade de algumas obras que pediam um tempo maior de concentração, como esse vídeo. Ficou impossível ficar esse tempo dentro de um container para desfrutá-lo. Foi uma coisa que não foi prevista, de ambas as partes. E que, na verdade, tinha que ser prevista pelos curadores, não por mim.

G. E o curador geral da mostra, participou dessas conversas?

J. Se a pergunta é em relação ao Fábio Magalhães, o que posso dizer é que nem sequer fui apresentado. Toda a relação de visita, escolha e discussões foi com a curadora adjunta Leonor Amarante.

G. A Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho, ou a sua relação com o circuito de arte?

J. Não, de forma nenhuma. Eu nem imagino que possa transformar, eu diria nem no meu caso e nem dos outros artistas. Pelo o que tenho reparado nas pessoas que participaram das bienais do Mercosul, não me lembro disto ter acontecido. Não acredito que esta Bienal tenha feito isso em relação ao trabalho de alguém. Posso pensar, em alguns momentos, que isto aconteceu em exposições como uma Bienal de São Paulo e uma Documenta de Kassel, mas eu não vi isso acontecer aqui, e acho que eu não vou ver.

Eu realmente não acho que uma Bienal do Mercosul, tão recortada, tão restrita, tão inserida em um local, vamos dizer assim, um local capenga enquanto estrutura de sistema de arte, tenha essa capacidade de transformar a situação de um artista dentro do sistema de arte. No máximo, ela consegue dar uma visibilidade a um ou outro artista, como o argentino Jorge Macchi, que depois participou da Bienal de São Paulo. Então, mais do que essa transformação, ela dá informação. Acho que a Bienal dá uma certa familiaridade com alguns artistas, como qualquer outra exposição. Uma exposição do porte da Bienal do Mercosul pode informar, mas não alterar as relações na arte. Eu não vi e não sei se é algo que a gente possa esperar.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul?

J. Não, sinceramente não. O que poderia estar por trás dessa tua pergunta é uma resposta onde eu diga que eu espero que a partir da Bienal exista uma visibilidade mais abrangente....

G. Ou apenas que ela continue...

J. Quanto a isso sem dúvida, mas não no sentido de que seja algo que vá mudar uma situação de um artista dentro de um circuito de arte, que alguém especial vai ver, por exemplo o meu trabalho, porque ele faz parte da Bienal.

Normalmente uma bienal, não é só o caso daqui, é um lugar insalubre para ver obras. São lugares que abafam e que onde muitas vezes ao invés de mostrar, escondem.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, você acha que essa Bienal alterou ou pode alterar alguma coisa?

J. Acho que a Bienal alterou alguma coisa sim e pode continuar alterando. Vejo nisso lados positivos e lados negativos. O que seria um lado positivo? Acho que a Bienal surge em um momento onde existe uma espécie de nova onda na arte mundial e na arte brasileira, onde o olhar se desvia mais para essas situações periféricas e, na medida em que essa Bienal aparece nesse momento, ela pontua um olhar, ou pode imantar um olhar que está justamente à procura de uma arte que vai se dar muito mais pelas bordas, pela periferia.

Como essa Bienal se estrutura e se oferece numa condição de periferia, que é Porto Alegre em relação ao eixo Rio-São Paulo, ela acaba aproveitando esse momento e, de certa forma, é fruto desse momento, e faz com que – vamos dizer assim – o ‘trem’ passe e pare por aqui. Muitas vezes a gente pode discutir a pressa desse trem, o que é que realmente esse trem procura e o que ele está disposto a ver, mas acho que a Bienal marca Porto Alegre dentro de um novo mapa brasileiro das artes plásticas. Ela também me parece positiva na medida em que demonstrou para a gente a nossa capacidade de produzir um evento do porte da Bienal. Antes da Bienal acontecer, não parecia que nós fôssemos capazes de produzir um evento deste tamanho.

Acho que no fundo a Bienal é um ingrediente, talvez um dos principais, para afirmar Porto Alegre nesse mapa.

G. E o lado negativo?

J. Bom, o que seria o lado negativo? Desde a primeira Bienal, eu achava que se o preço de uma bienal fosse cinco ou dez milhões de reais ou de dólares, isso poderia ser apenas uma parte do preço. Uma outra parte do preço da Bienal – que infelizmente acabou se confirmando – seria uma espécie de inoperância total durante dois anos de uma certa estruturação, que chegou a existir, do Instituto Estadual de Artes Visuais e que, porque uma Bienal vai acontecer a cada dois anos, todos os empresários, tudo, têm que apostar nesse evento, tudo se canaliza para esse evento, e se abdica de um trabalho de base nos outros dois anos, que a própria Bienal sempre prometeu, mas nunca conseguiu fazer.

Acho que a gente já conseguiu promover situações de inserir Porto Alegre dentro de um mapa brasileiro em épocas onde um IEAV estava melhor estruturado, e que hoje está dizimado. De certa forma, acho que a Bienal colaborou para essa situação.

Então a Bienal se resume em uma espécie de disco voador que a cada dois anos aterriza em Porto Alegre, onde a gente faz contatos imediatos de terceiro grau durante dois ou três meses, depois ele decola, e o deserto permanece. Esse é um preço que eu não sei se vale a pena pagar, e que tem que ser acrescentado ao orçamento da Bienal. Isso me parece caro.

Em contra partida, se diz que o empresariado está acostumado com os mega eventos, com a questão de vitrine e tal, e que seria muito difícil pulverizar este investimento em eventos menores. Talvez seja verdade, talvez uma série de pequenos eventos de trabalhos de base não consiga captar esse dinheiro e esse dinheiro tenha sempre esse destino do mega evento. Mas esse é um lado ruim da Bienal, ela não conseguiu estruturar uma espécie de trama ou de rede pré e pós Bienal.

Acho também que uma espécie de promessa que uma Bienal como essa faz, e que ainda não foi cumprida, é uma proposição, um olhar realmente pertinente dentro do discurso da arte brasileira. Me parece que nenhuma das Bienais (do Mercosul) que aconteceram até agora, tenha acrescentado algo, alguma idéia nova, alguma proposição nova de debate

sobre a produção de arte contemporânea. Parece muito mais uma grande feira, tem muito mais os moldes e estruturas das grandes feiras. É como se a gente já tivesse aprendido a produzir o evento, artistas importantes estiveram aqui, mas ainda está se devendo uma Bienal com uma proposição de discussão. Claro que talvez seja querer muito, e essa também é uma reclamação que eu faço em relação as últimas duas ou três Bienais de São Paulo, onde eu também não encontrei isso de uma forma clara.

Ao meu juízo, tudo o que se anunciou de propostas curatoriais nas quatro Bienais do Mercosul, além de não conseguir se formatar dentro da exposição, não parecia despertar qualquer curiosidade de qualquer setor, ou do centro do país ou internacional, para saber qual é a idéia dessa Bienal. Ela funciona como um feirão. Eu não conheço todas as bienais do mundo, mas eu acho que as idéias em arte realmente são poucas, e pela quantidade de bienal que existem, elas só podem mesmo funcionar como feiras, e essa Bienal não foge a essa regra. Ela ainda está nos devendo essa proposição. Talvez, quando essa proposição começar a acontecer aqui, e bem que poderia já ser nessa próxima, quando essa Bienal começar a falar, talvez isso possa mudar um pouco mais o quadro.

Mas faltam vários ingredientes para que isso aconteça, que vai desde uma imprensa crítica, que nós não temos – a nossa imprensa é muito mais informativa do que crítica – até um real comprometimento crítico dentro da universidade, porque afinal essa bienal ocorre em um estado onde existe um Instituto de Artes, onde tem um programa de pós-graduação com formação em crítica de arte, mas que a gente só viu isso se manifestar muito timidamente em relação a essa Bienal. Falta também essa massa crítica, que a princípio está sendo formada na Universidade, colar com uma massa crítica de discussão da Bienal. E quando eu digo colar, não é apenas em uma situação interna – que eu também acho que não acontece –, mas como evento municipal, brasileiro. Acho que a Bienal tem que começar a juntar essas coisas.

G. Por que participar de uma bienal?

J. Porque convidam. Nós somos pessoas educadas, e a gente se sente lisonjeado com o convite e responde que sim. Esse é um lado.

Um outro lado é que a Bienal é uma maneira de viabilizar um trabalho que, no meu caso, envolve um tipo de produção que está alheia a uma produção de mercado. Normalmente, quando a gente faz alguma parceria com uma situação institucional, a gente tem que ser não só o artista, mas o produtor adjunto. Uma bienal é uma situação onde há uma trégua em relação a isso, onde a gente pode fazer o trabalho e essa parte da produção não fica por nossa conta. Não é o caso de ter pró labore, tudo isso é de menos, não interessa. Já é uma oportunidade a gente não ter que ‘bater o escanteio e correr para cabecear’. Então, para trabalhos que estão por fora de um circuito comercial, não é apenas uma questão de dar visibilidade, muitas vezes uma bienal é um estímulo de produção. Muitas vezes concretiza o trabalho que está engavetado. Penso que esses trabalhos que estão por fora de um circuito comercial ficam muitas vezes só no projeto, no pensamento. A Bienal, como outras tantas coisas do gênero, entra como uma espécie de produtora adjunta, que ajuda e até estimula a tirar alguma coisa da gaveta. Não dou valor para a possibilidade de uma repercussão positiva. O que estimula é a gente não precisar fazer as duas partes, o trabalho e a produção. Tudo fica um pouco menos complicado e dá vontade de fazer.

G. É mais pela possibilidade de fazer do que pela possibilidade de mostrar?

J. Algumas vezes sim. Eu acho que são as duas coisas, mas estou chamando a atenção para esse primeiro aspecto de um tipo de produção que existe muito em projeto, e que esses eventos facilitam.

G. Então, ao mesmo tempo em que as bienais escondem os trabalhos pelo excesso, possibilitam a realização de um determinado tipo de produção que precisa de apoio para ser realizado.

J. Aí tem algo muito particular, muito autista da minha parte, pois eu penso pouco na relação do mostrar, embora as coisas sejam feitas para uma espécie de observador imaginário. É inegável que imagino como ele vai pensar o trabalho, interagir com o trabalho. Gosto de ver ele de pé frente a obra e conferir as minhas expectativas, mas não em um sentido estatístico. É o desejo de ver como o trabalho se comporta e então parece que já me basta.

Eu não vejo um problema ao constatar que uma mega exposição, ao mesmo tempo em que exhibe, esconde muitos trabalhos. O que seria o esconder? Primeiro, há uma certa fatalidade. Nestas mega exposições vão ter sempre lugares melhores e lugares piores. Não há uma possibilidade de igualdade de condições. Mesmo nas melhores condições, a dinâmica de um evento desses é tão grande que, mesmo um trabalho em melhores condições, às vezes pela overdose de informações, acaba prejudicado.

Então, o que seria uma boa estratégia de bienal entendendo esta como uma grande feira? Seria uma estratégia do grito? É como se fosse uma feira de peixe onde vende quem gritar mais alto, onde os trabalhos que não gritam tão alto estarão contra esta estratégia. Normalmente esses trabalhos vão estar bem apagados, pois apenas murmuram. Por um outro lado estarão disponíveis para um outro olhar, um outro momento, para um outro tipo de desprendimento. E daí não se lamenta isso (o esconder), não é porque o esquema é a estratégia do grito que vai se gritar. É sabido que fazer arte não é responder a uma ordem. No fundo, também, não haveria uma razão clara para negar participar de uma bienal. Por que não participar? Eu não faria se eu não tivesse nenhuma idéia na fila, e se eu achasse que as condições de exposição do trabalho, ou se a confiabilidade em relação ao evento,

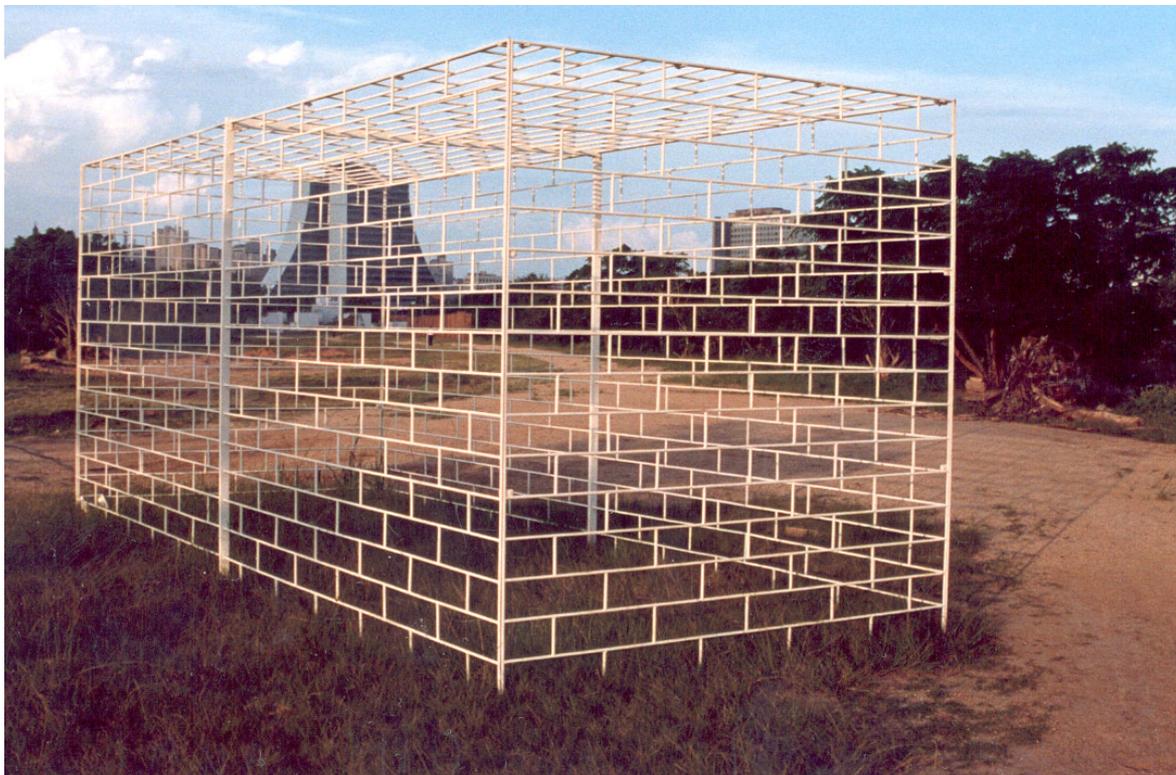
fossem precárias. E eu acho que isso a Bienal adquiriu nessas quatro edições, uma confiabilidade mínima para que a gente aposte no evento. Às vezes vem uma exposição daqui ou dali onde não se sente essa confiabilidade mínima, e se cai fora. E isso, sem dúvida, a Bienal adquiriu, o que era suspeito no início. Acho que ela adquiriu essa confiabilidade na segunda edição, onde já ficou claro o evento, e a dignidade possível do evento. Não teria porque negar ou esnobar.

G. O trabalho que você apresentou na Bienal foi montado novamente em outra situação?

Isso seria possível?

J. Não, só foi montado nessa Bienal e, como outros tantos trabalhos, continua à disposição para novas montagens.

Jorge Menna Barreto



Jorge Menna Barreto
Inseguro, 2001.

Jorge Mascarenhas Menna Barreto (Araçatuba, SP, 1970). Vive e trabalha em São Paulo.

Entrevista realizada em 02 de junho de 2005.

GABRIELA. Você participou da III Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

JORGE. Eu já tinha alguma proximidade com a Leonor Amarante. Ela acompanhou o meu trabalho na Bienal de Havana de 2000, e me convidou para participar da Bienal do Barro na Venezuela e no Memorial da América Latina em São Paulo. Mas eu fui descobrir mesmo que tinha sido escolhido pela internet. Não foi um convite feito diretamente por ela.

Me parece que a seleção dos artistas foi feita um pouco às pressas na III Bienal. Não sei exatamente como foi o critério seletivo, mas me parece que foi um pouco por ela ter intimidade e interesse no meu processo de trabalho.

G. Você lembra quanto tempo antes da Bienal foi o convite?

J. Não lembro exatamente, mas foi pouco tempo. Tinha uma novidade para mim nesse convite que era trabalhar na escala urbana, tanto do lugar que a Bienal tentou criar – a cidade dos containers – quanto o fato de trabalhar numa situação que pretendia ser quase monumental, da orla. Eu não fui convidado para fazer parte da cidade dos containers, mas para fazer o que a curadora chamou de intervenção urbana, só que localizada naquela península, de forma bastante direcionada.

Quando eu fui convidado a pensar sobre a intervenção, resolvi me debruçar sobre a cidade, sobre questões urbanas. Como de hábito, venho pensando a questão da especificidade da obra em relação ao lugar onde ela acontece – desde 1997 – a partir do meu projeto de graduação na UFRGS. Assim, analisei a proposta curatorial, bem como o espaço físico, para entender o "lugar" que meu trabalho ocuparia nessa Bienal.

Eu pretendia, com o meu trabalho, fazer um comentário, uma análise ou uma crítica tanto dessa proposta curatorial, de criar aquela cidade dos containers dentro da cidade e da forma como ela foi pensada, como da noção de intervenção urbana, e que essas coisas de alguma forma se encontrassem no meu trabalho, situando seu lugar. Pensei um objeto nas dimensões daqueles containers e construído com grade, que é uma constatação bastante óbvia de um fenômeno urbano, que é a construção de grades, de muros, que é o reflexo da violência nas grandes cidades. Então eu pretendi criar um pouco esse ponto de encontro com essa proposição.

Na verdade o objeto foi um dos nós desse trabalho, porque eu também fiz um vídeo (com a Tula Agnostopolus) que acabou nem sendo publicado na Bienal, mas que estava ligado a esse trabalho, e se chamava “Inseguro”, como o objeto. Além disso, fui convidado a participar das performances no Hospital São Pedro.

G. Onde está o trabalho hoje em dia?

J. O container de grade foi destruído pela Bienal sem a minha autorização. Isso foi uma falha da desprodução bastante séria. Esse container não existe mais. É chocante. Eles me pediram o endereço para entregar o trabalho, porque esse era o contrato, eles produziram a obra, mas a obra seria minha. Eu esperei muitos meses por essa entrega, até que entrei em contato com a produção da Art3, e eles me informaram que o meu trabalho havia sido destruído, porque eles achavam que ele "já tinha dado o que tinha que dar", ou não sei qual foi a lógica deles. E foi um erro de informação, porque obviamente não era para ter sido destruído.

Me interessa pensar nessa situação, como algo revelador do sistema onde atuamos, mas é claro que eu fico bravo. Não sei o que eu faria com aquele container porque ele tinha, de certa forma, essa dependência de uma situação específica para se constituir como trabalho. Eu não vejo esse trabalho simplesmente como um objeto, e sim com todo o circuito que ele ativava junto com os containers, junto com a cidade, na posição que ele estava. Então o objeto deslocado para o meu atelier... até brinquei com a minha irmã dizendo que eu ia fazer um galinheiro com ele, não sabia o que eu ia fazer! Mas enfim, que fossem me entregar as grades e eu destruir, fazer um outro trabalho. Acho que a Bienal não tinha autonomia para tomar a decisão de destruir o trabalho. Foi um erro grave.

Na época eles disseram: “se tu quiseres a gente faz uma réplica e te entrega o trabalho de novo, ou tu ficas com crédito. O teu próximo trabalho que envolver uma mão de obra e um

material que a gente possa fazer, a gente faz para ti, então tu ficas com esse ‘vale’”. Vale um trabalho! Na época eu fiquei chocado, fiquei sem ação na verdade, sem saber o que fazer: se eu processava a Bienal, ou se ligava para a Zero Hora e denunciava.

Acabei me perdendo em questões conceituais e em tudo que isso provocou de pensamento e acabei ficando com uma boa história para contar. E tenho um ‘vale’ do trabalho!

A minha irmã, a Lia Menna Barreto, passou por uma situação parecida quando foi buscar o seu trabalho da IV Bienal, não sei se ela te contou. Quando ela foi buscar a “Fábrica” não queriam, por exemplo, entregar o trabalho completo. Disseram que a única coisa que era dela era a produção dos bichinhos, não queriam entregar as divisórias nem a bomba d’água. Ela bateu o pé e disse que o trabalho era o trabalho inteiro, e que o acordo era a Bienal financiar a obra, mas o trabalho era dela, como foi comigo.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte de Porto Alegre ou do Rio Grande do Sul?

J. É difícil saber porque não sei como teria sido se eu não tivesse participado da Bienal, é sempre uma hipótese.

Eu acho que sim, porque a bienal acaba dando visibilidade para o teu trabalho, para o teu nome, sai no jornal, tem uma publicação de um catálogo, etc. Eu já participei de três bienais, a Bienal de Havana, a do Barro e a do Mercosul – noto que quando eu envio o meu currículo para algum lugar, o que se destaca desse currículo é o fato de eu já ter participado dessas três bienais, como se isso fosse um sinal de ‘sucesso’ ou de reconhecimento profissional.

Acho que as bienais têm recebido esse aspecto legitimador, que é questionável. É como se assinalassem o ‘ponto alto da carreira’, ou de visibilidade.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre, você acha que essa Bienal altera ou pode alterar alguma coisa?

J. Tenho dificuldade de pensar em um 'circuito', até por ter optado por uma vida mais alienada, leio pouco jornal, não vou tanto às exposições que estão em cartaz, não tenho essa visão panorâmica. A minha percepção do circuito é muito mais numa escala de um para um, das relações que eu estabeleço e das pessoas com quem eu transito e com quem eu me relaciono. Então acho que o circuito, tanto gaúcho, quanto paulista, quanto brasileiro, tem uma dimensão mais caseira, pelo menos para mim. Ele opera muito em função das relações pessoais... a minha irmã é artista, o meu cunhado também, eu sou amigo dos meus colegas de trabalho... tem um amadorismo, é um circuito muito frágil.

E a Bienal foi muito criticada quando chegou. Lembro que eu participei da exposição PLANO B na I Bienal, que era um grito. A gente queria dizer: 'olha Porto Alegre tem muito mais do que está sendo representado na Bienal'.

A percepção que eu tinha na época era de que, por mais que fosse um elefante branco, uma mega estrutura sendo implantada num lugar que não tinha um alicerce para suportar, ou um histórico, e por mais que fosse um evento de dois anos em dois anos, e que no momento em que a Bienal se retira todo o investimento também se retira na continuidade da relação com o artista, aquilo não deixava de ser interessante. A gente só fez o PLANO B, a gente só se posicionou porque tinha a Bienal, então de alguma forma, seja por contraposição, ela ativa um circuito, ou ativa relações, ativa indignações, ou coisas que talvez estivessem um pouco empoeiradas e assentadas. Sendo otimista, eu acho que ela tem um papel de injetar ânimo, seja como crítica, seja como adesão.

Agora, o formato de bienal é um formato que atende a tantos outros interesses que não são artísticos. A Bienal do Mercosul tem isso explicitado no nome. São eventos que usam a arte, o artista e a produção cultural para outros fins que não necessariamente artísticos e

culturais, então também não dá para ser ingênuo. Acho que a gente pode aderir como algo que ativa um circuito, mas que entra de uma forma que dá visibilidade para coisas que já foram produzidas. A Bienal não ativa, não fomenta a produção do artista, não estabelece um vínculo com o artista. É uma aposta num modelo de exposição, quer dizer, em frutos, trabalhos e produções que já foram cultivados por outras vias que não a bienal. (...) Eu acho interessante participar da Bienal, mas acho que é importante participar de forma crítica, não como uma adesão, mas como um embate.

G. Por que participar de uma bienal?

J. A idéia de cubo branco, ou de um espaço neutro ou ideal para tu trabalhares é uma utopia, cada vez mais a gente se dá conta disso.

A Bienal se coloca como mais um lugar da arte hoje, assim como a galeria é um lugar, assim como os institutos culturais são um lugar. Não vejo diferença entre eles, claro, cada um tem a sua especificidade, mas são lugares que possibilitam que a gente trabalhe. Trabalhar na Bienal é parecido com trabalhar nessas outras situações, no sentido de que existe uma estrutura que está dada, é um lugar que pré existe à tua participação. E por um desejo de continuar operando dentro de um circuito de arte, por achar que a intervenção do artista ainda consegue ter algum tipo de infiltração crítica em qualquer estrutura que opere. Para o Jorge, por que trabalhar dentro de uma bienal? porque me interessa essa relação da obra com o lugar, de como a obra pode ser uma estruturação crítica nesse lugar, seja a bienal, seja a galeria, seja uma outra situação. São desafios. É pensar a bienal como um lugar. De que não seja simplesmente um suporte neutro, como ela pretende ser muitas vezes, mas um contexto que possa ser analisado.

Acho que a gente ainda vive a idéia de cubo branco, a bienal como uma estrutura fomentadora da arte, onde os artistas vão expor o seu trabalho e ganhar a tal visibilidade. É

uma relação muito mais complexa do que isso, é um contexto muito definidor, muito forte, o esquema de trazer público, dos patrocinadores, a forma como é feita a publicidade da Bienal.

Eu fiquei chocada, na última e na penúltima Bienal, com a quantidade de dinheiro que é investido na publicidade do evento. Acho chocante que tanta grana vá nisso e que os artistas não recebam cachê, por exemplo. Não consigo entender a perversidade dessa relação, qual é a escala de valor da Bienal.

Então ‘por que participar’ é um pouco isso, é mais uma situação de trabalho.

Agora, como a Bienal tem uma escala tão grande e uma força tão grande de publicidade, a relação que ela tem com o artista não é de um para um. (...) Numa situação de Bienal do Mercosul, onde tu tens essas condições precárias de produção do trabalho (sem cachê, por exemplo), e onde tu tens condições tão sofisticadas de estrutura do evento, a participação crítica cai num romantismo, é só um arranhão o que a gente faz, não sei se consegue se constituir como uma crítica efetiva.

Dentro desses arranhões, sendo otimista, que haja algum aprendizado e amadurecimento. De que a estrutura de produção esteja um pouco mais amadurecida a partir disso, porque o circuito de arte – se é que dá para falar que existe um circuito de arte – ou a instituição de arte no Brasil, é muito frágil e tem muito para aprender ainda.

Agora, me parece que há um não-aprendizado também, porque eu participei da III Bienal, a Lia participou da IV, era a mesma equipe de produção e ela teve um problema parecido. Então não sei se há essa escuta. O artista é visto como um ‘problema’ da produção.

Daí tu vais estudar a década de setenta, o que os artistas conceituais produziam, e a própria relação com a instituição. Essas complexidades já estavam colocadas, com a fragilidade do trabalho, o que é a obra, o que é a documentação, e a gente está em 2005 e não houve essa

absorção, não houve esse diálogo, não houve por quê? Não é por dificuldade de aprendizado, é por não haver interesse, ou por uma divergência de interesses!

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul como instituição?

J. Não sei se esperar é um bom verbo. Acho que a questão que se coloca é a da complexidade do casamento da cultura com o capital dominante. Aqui em São Paulo as instituições que mais têm visibilidade são associadas à iniciativa privada. O Itaú Cultural, o Centro Cultural Banco do Brasil são muito mais potentes em realização do que o Centro Cultural São Paulo, por exemplo, que é uma instituição pública.

Me parece que a Bienal entra dentro da mesma turma do Itaú Cultural, ela é feita com leis de incentivo fiscal, é dinheiro público que está envolvido ali, até onde eu sei pelo menos. Ela tem também uma associação direta com o capital privado das grandes empresas, da Gerdau, é uma bienal que se chama Mercosul, que está ligada ao mercado de uma forma explícita. Então eu acho que ela coloca uma pergunta: como ou se existe a possibilidade da gente operar com esperteza, inteligência e sofisticação conceitual dentro desse sistema para que exista ainda alguma brecha de intervenção cultural, de que a idéia de cultura se destaque ou se descole o máximo do capital dominante, da noção capitalista de cultura? Que a gente ainda tenha uma possibilidade de ter uma certa autonomia crítica de pensamento que não esteja tão grudada ao capital dominante.

Eu acho que essa é a esperança, que exista alguém, ou um curador, ou um organizador, ou os artistas, que consiga participar dessa estrutura, mas com inteligência suficiente para reverter essa potência para um formato que seja um pouco mais libertador do que constritor. Não sei se é uma esperança, mas talvez seja um ideal de trabalho.

Eu me faço essa pergunta com muita frequência, se é possível ter esse tipo de atuação. Se ainda existe essa brecha ou se a gente está vivendo uma nostalgia de um momento em que

esse casamento não era tão explícito, do capital dominante com a cultura. Na Bienal fica tão claro isso até pela forma de medir o público, como se isso fosse garantia de alguma coisa. ‘Tantos milhões de pessoas visitaram’, é a lógica da catraca. Como se o simples fato do cara ter visitado garantisse alguma qualidade de visitação, mas isso satisfaz os patrocinadores, então fica claro de novo que o que interessa é a cultura como consumo, o visitante como consumidor.

E a responsabilidade do artista também, se a exposição já não dá mais conta da complexidade do pensamento artístico, e a Bienal também não dá obviamente, de que a gente procure linhas de fuga. A gente pode fazer um mestrado, pode escrever sobre o trabalho, pode dar aula, e em sala de aula, por mais que seja para vinte pessoas, criar uma instância de pensamento crítico e atuação cultural. Então esses vários *fronts* de ação acabam constituindo uma ação política, uma atitude política, eu acredito nisso. É uma tentativa de inoculação de vírus, de pensar que esses vírus possam, por menor que seja o arranhão, que na unha que arranhou tenha algum tipo de bactéria que possa se propagar, e não só faça sangrar, mas que inocule alguma bactéria, isso é o que eu espero.

G. Você conheceu o Fábio Magalhães?

J. Conheci, mas só um aperto de mão. Não cheguei a discutir nada com ele.

G. Com a Leonor você chegou a discutir o projeto?

J. Sim, mas não tive nenhum tipo de objeção, de edição. Tive liberdade para colocar o que eu queria, e é claro que eu descrevi o projeto não como uma crítica ao projeto dela diretamente, mas deve ter caído a ficha.

Eu acho muito interessante pensar nas possibilidades de atuação hoje. A gente sempre teve essa dificuldade, no Brasil. Na ditadura tinha o confronto com um outro tipo de instituição,

de situação, que era a censura. Esse tipo de confronto pode gerar trabalhos tão sofisticados justamente por ter o confronto. Eu vejo a atuação do Cildo Meireles, do Arthur Barrio, na década de setenta, as Inserções em Circuitos Ideológicos. É uma ação mínima, não mudou a ditadura, não mudou a sociedade, mas são coisas que tiveram e têm uma força discursiva, que têm uma visibilidade hoje de pensar criticamente sobre tudo isso. É um trabalho que ainda está vivo, não tem esse panfletarismo ali na hora e uma ação social visivelmente 'direta', mas acho que não é assim que o trabalho de arte age, não é como a revolução, ele é mais silencioso, é mais por infiltração. Então eu acho que esse embate é saudável. A bienal é material para um trabalho, material rico, porque tem muitas complexidades. A recusa também é uma posição crítica, uma possibilidade, mas lidar com esse material também é, eu nunca recusei um convite de bienal. Não pensar sobre isso é celebrar, de certa forma. Eu acho que é responsabilidade nossa, como artista, como crítico, como historiador, se posicionar em relação a essas coisas.

Karin Lambrecht



Karin Lambrecht
Sem Título, 1999.

Karin Marilyn Haessler Lambrecht (Porto Alegre, RS, 1957). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista realizada em 27 de abril 04 de 2005.

GABRIELA. Você participou da III Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

KARIN. O convite veio através da curadora adjunta da época, que foi a Leonor Amarante. Geralmente é assim, os curadores têm um conhecimento do trabalho do artista e aí efetivam esse convite, às vezes por carta, outras vezes por contato pessoal, mas geralmente por cartas.

G. Na Bienal do Mercosul foi por carta também?

K. Eu acho que sim, já nem me lembro mais. Hoje em dia muitas vezes o convite vem por e-mail, mas o normal é que venha por carta e assinado. É uma carta da bienal junto com o curador, um convite formalizado. Eu acho o método da carta bonito, porque a gente guarda no arquivo.

G. Como você chegou nos trabalhos que foram apresentados na Bienal?

K. Eu vou mostrar agora uma diferença. A questão de participar de uma bienal é bastante complexa. O convite de uma bienal sempre é muito bom de receber porque a gente sabe que vem de uma instituição forte, que vem sempre junto com respaldo, eles sempre têm condições de executar as necessidades do trabalho do artista, o material. Não só a Bienal do Mercosul, como a Bienal de São Paulo – eu já participei da Bienal do Mercosul, da Bienal de São Paulo e da Bienal de Havana.

Mas como o meu trabalho é da área da pintura, a pintura não é algo que tu possas fazer especialmente para um evento, pelo menos eu não conseguiria, preciso de um tempo para me afastar dela, ter certeza que quero mostrar aquela pintura. Então, na Bienal do Mercosul, mostrei duas pinturas que eu já tinha, não eram trabalhos feitos especialmente para a Bienal. Mas é claro que a bienal arcou com todas as despesas da montagem dos chassis, por exemplo, pois a minha pintura geralmente é grande. Ter um bom chassi de madeira hoje em dia não é uma coisa barata.

G. Foi você quem definiu quais pinturas seriam expostas?

K. Mais ou menos. A Leonor chegou a visitar o meu atelier, mas antes. Não é uma coisa imediata: visita o atelier e convida para bienal. Como ela foi curadora dessa Bienal duas vezes, ela ficou praticamente quatro anos indo e vindo a Porto Alegre, então, em algum momento, ela fez uma visita ao meu atelier. Quando ela disse que queria mostrar essas pinturas que eu vinha desenvolvendo, a escolha dos trabalhos a serem expostos foi conjunta. Ela não disse: quero essa ou aquela; a gente chegou juntas, determinou juntas.

O meu trabalho estava no Santander (Cultural), e o espaço expositivo do Santander lembrava mais uma grande exposição coletiva.

Eu sempre penso que uma bienal também tem essa característica de fórum, de discussão, de debate, não que seja debate de seminário, mas onde os próprios trabalhos entram em discussão. Isso eu me lembro da bienal de 1978, a primeira que eu visitei em São Paulo, onde a gente entrava na bienal, e aquilo gerava energia, era muito diferente de qualquer outra coisa que eu já tinha visto. Por exemplo, tinham trabalhos mesclados com teatro, nos anos 70 isso era comum, trabalhos engajados politicamente. Tinha o (Frans) Krajcberg com uma obra que eu vi ele mesmo entrando em desacordo com a bienal, retirando a obra dele. Vi a pessoa dele mexendo, eu era estudante, então tudo era efervescente, era tudo de impacto, de discussão, de embate, os trabalhos tinham essa carga, e isso para mim até hoje significa bienal.

Bienal significa, para mim, entrar numa exposição onde parece que ainda existe uma vida por trás das coisas. E, justamente, a que eu participei no Santander já não tinha bem essas características. Eu acho o Santander muito bonito, e a exposição era super organizada, cada artista tinha o seu espaço, lembrava mais uma coletiva bem organizada. Acho que a parte mais bienal talvez tenha acontecido nos containers. Lá que houve aquele frenesi todo, se

estava certo ou errado, a discussão toda. Claro, também teve o sofrimento dos artistas por causa do calor e tudo, mas no Santander não tinha isso, era como entrar numa coletiva, algo um pouco mais museológico, eu tive essa impressão. Fiquei muito feliz de estar ali, mas a minha experiência de bienal até hoje, em São Paulo, era o contrário. Ali parecia que tudo estava em paz.

G. Era algo mais confuso até?

K. Não confuso, de discussão mesmo, onde o trabalho provoca. Sempre que tu entras numa bienal, não sei se tu tens essa impressão, mas quando a gente entra numa bienal, não consegue apreender ela toda. Tu olhas para uma bienal e não consegues compreender bem o espaço, nada, a montagem, daí tu vês que tem um trabalho por trás de outro, e assim vai. O que numa exposição coletiva importa muito – tudo tem que ter uma certa harmonia, um desenho –, numa bienal não importa tanto. É claro, bienal tem arquiteto, tudo, inegável, mas os trabalhos, entre um e outro, não têm que necessariamente haver uma harmonia. Então, muitas vezes, se fecha um painel para um trabalho não colidir com outro, isso é mais importante do que entrar e enxergar tudo, como uma exposição coletiva. Eu vejo um pouco assim, e nisso se estabelece o que eu chamo de fórum também, porque até na montagem os artistas participam mais, vão lá e dizem ‘não isso aqui não está dando, vamos mudar um pouco’, aí todo mundo quer mudar, muda um, muda o outro, existe uma colisão também, e parece que todas essas questões permanecem vivas até o fim da bienal.

G. Você acha que essa Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte?

K. Traduzi um texto alguns anos atrás, um artigo alemão sobre o surgimento das bienais no mundo, e a pessoa que fez o texto disse que a gente não sabe os efeitos de uma bienal a

longo prazo, no mundo, o que significa; e acho que nisso ele tinha razão, eu penso parecido. Uma bienal sempre é positiva, mas a gente não sabe que efeitos vão causar, porque as bienais sempre vão trazer para o momento alguma coisa que não está instaurada, são sempre riscos que todo mundo corre.

Então a curto prazo, para o trabalho individual de cada artista, cada um vai ter a sua própria ressonância, não funciona como um coletivo. Por exemplo, em 1985 eu participei de uma Bienal de São Paulo, que era 'O Expressionismo, Heranças e Afinidades', com um tríptico, uma pintura. Em função disso, ganhei uma bolsa para os EUA que eu nem me inscrevi, os americanos viram o meu trabalho, entraram em contato comigo, e me ofereceram uma bolsa. Veio assim, sem mais nem menos. (...) Eu sempre considero isso uma sorte também, mas claro, é o trabalho que leva a isso. Eu não falei com ninguém. A gente imagina que o artista, por estar numa bienal, fala com todo mundo, está super contatado, mas não é assim, o trabalho fica lá longe da gente, e aí aconteceu isso. Então, os próprios trabalhos são independentes, eles são emancipados, e isso é uma característica da arte. A gente produz, mas o trabalho mesmo acontece sem a ação do artista. E eu acho que é importante, quando a gente participa de uma bienal, participar com o melhor que a gente pode. A gente tem que estar junto, trabalhando na montagem, cuidando dos detalhes, e não abandonar o trabalho, porque ele é muito visitado. O artista tem que ter consciência do seu trabalho, mas também tem que saber largar. Depois que ele está montado e tudo, se vai embora, eu sou assim pelo menos.

G. Em relação ao circuito de arte do Rio Grande do Sul e de Porto Alegre, você acha que essa Bienal alterou ou pode alterar alguma coisa?

K. Acho que sim, eu acho que a Bienal alterou mesmo Porto Alegre. É como se tivesse desmistificado as questões do 'gauchismo' que Porto Alegre sempre gostava de evidenciar

em pequenos redutos, guetos, coisas assim, sempre numa discussão regional. E hoje em dia, com a globalização, isso está acontecendo em todos os lugares do mundo. Parece que está penetrando. Queira ou não queira, o mundo está se modificando e ninguém pode ficar parado. Infelizmente também perde-se; a coisa pacata da província, aquela vida calma, tem um gosto bom também. Mas eu acho que a Bienal do Mercosul, assim como outras coisas em outras áreas, mudou muitas coisas nas artes plásticas aqui em Porto Alegre, porque nem todo mundo estava interessado em viajar, ir a museus, etc. e tal, então acabava acostumado a ler a notícia na Zero Hora, estudar no Instituto de Artes, fazer um curso no atelier livre. Antes da Bienal existia um tipo de um acomodamento nessas coisas todas locais.

Por mais que a gente tenha o seu trabalho e coloque sempre em discussão, tente embates, eles não acontecem naturalmente, e é como se a bienal tivesse rompido esses véus. Às vezes causa dor, é óbvio, mas acho que também é positivo. Eu só vejo pontos positivos nisso.

G. Por que participar de uma bienal?

K. Bom, acho que cada artista pode dizer não também. Por exemplo, o Sigmar Polke – eu soube disso porque conheci um dos curadores da Documenta que esteve em Porto Alegre e fez uma palestra no Goethe-Institut. Ele disse assim: “eu convidei o Sigmar Polke e ele disse não! Eu fiquei desestruturado porque já tinha planejado tudo e ele fazia muita falta”.

Eu achei legal que o curador disse isso, porque muitos curadores, quando o artista diz não, põe outro artista no lugar e nem comentam que o artista disse não. Cada coisa que cada pessoa faz é como um arranhão que fica marcado. Enfim, o artista pode dizer não também!

Mas eu, talvez pelo fato de morar em Porto Alegre, quando eu recebi o convite da Bienal do Mercosul, e o convite da Bienal de São Paulo, me senti honrada. Acho que isso são

possibilidades de entrar nisso que eu chamo de arena, que o trabalho vá lá e entre. Quer dizer, qualquer que seja o conceito de um trabalho, ele sempre vai ter uma relação com o mundo, e isso a gente pode perseguir já na filosofia. Acho que se o artista é correto com o seu trabalho, é sempre positivo participar.

G. Onde estão os trabalhos que você apresentou na Bienal do Mercosul?

K. Um deles está comigo e o outro trabalho está em coleção particular.

G. Você chegou a mostrá-los de novo, depois da Bienal?

K. Sim, não me lembro bem, mas a Bienal do Mercosul, se eu não me engano foi para Brasília, e o meu trabalho também foi.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul como instituição?

K. Bom, na verdade, como artista, a gente não sabe o que tem lá dentro. São dois lados, o lado dos curadores, dos organizadores, e o lado do artista. Como artista a gente não tem acesso ao lado dos curadores. Parece que quando a gente participa de uma bienal, a gente está por dentro das coisas da bienal, mas não está. Na verdade, quando tu és convidado, tem uma parte que tu trata com a bienal, mas tu não sabes do outro. Eu nunca sei como vai ser. A questão toda, para mim, começa quando eu estou lá dentro montando o meu trabalho.

Quando eu participei da sala especial que o Agnaldo Farias me convidou na Bienal de São Paulo de 2002, eles levaram os artistas duas ou três vezes antes de começar a bienal para verem o espaço, escolherem o lugar, entrar em diálogo com o arquiteto, para já ter um diálogo antecipado e não ser aquele choque do momento. E aí eu vi o prédio todo vazio, nada, nada, nem um painel, nem um trabalho, tudo vazio, e aí o artista tem que – claro, o

meu trabalho também não era um trabalho especialmente feito para bienal, a mesma coisa –, mas daí tu tens que pensar, imaginar essa questão toda, aquilo que tu estás executando naquele espaço, e tu não tens a mínima idéia de como vai ser o conjunto do espaço, porque o próprio curador – isso que eu acho legal numa bienal, que eu disse que é a diferença de uma coletiva – não sabe exatamente o que vai ser. Numa bienal todo mundo parte do zero porque, além disso, hoje em dia têm muitos artistas cujos trabalhos partem de projetos, então aquilo tudo é como se estivesse num zero absoluto, e todo mundo está junto, ao mesmo tempo, trabalhando para uma coisa que tu não sabes como vai ser a finalização.

A gente não sabe, o curador fala contigo o que ele tem que falar contigo, e eu acho que na cabeça dele, falando com todos os artistas, ele começa também a ter uma vaga idéia do que vai ser. É um pouco assim, é uma situação bem zerada e que tem que ir crescendo junto, não é fácil mesmo.

G. E a relação entre a instituição e o artista, existe um padrão, ou muda de acordo com a instituição?

K. O contato sempre é muito objetivo, é bem simples até. Quando eu recebi o convite para Bienal do Mercosul, eu continuei fazendo o meu trabalho, a minha vida não mudou, ela não pára. Mas aí tu vais recebendo uma carta, vais definindo o que tu queres mostrar, porque o convite geralmente é antecipado, não é assim, do dia para noite. Então, num diálogo, as coisas vão se definindo. É um diálogo objetivo onde tu tens que mostrar o que tu gostarias de mostrar, o curador mostra um pouco o que ele está imaginando, não que ele esteja imaginando os trabalhos, mas ele tem que ver um todo, e o espaço também, o que sempre cria muito conflito.

Aí, sei lá, eles têm que mandar o fotógrafo, por exemplo. Agora muitas bienais fotografam depois, isso é bom, é uma novidade, porque tudo está montado e aí é fotografado, e isso é

mais bacana porque mostra realmente o momento, o que foi mostrado. A foto do meu trabalho que está no catálogo da Bienal do Mercosul é do trabalho que eu mostrei, porque eu pedi para o fotógrafo da Bienal vir aqui registrar. Então é esse tipo de coisa, coisas concretas, ligadas ao material.

Quando tu és convidado, tu és convidado pelo teu trabalho, aí tem uma outra discussão que seria a própria questão porque convidam aquele artista. Quais são os significados que ele traria, ou o trabalho dele. Aí entra no conceito do curador, mas tem uma parte que é prego a prego. Na Alemanha, quando são contratos assim, eles chamam de prego a prego, que são dos detalhes pequenos.

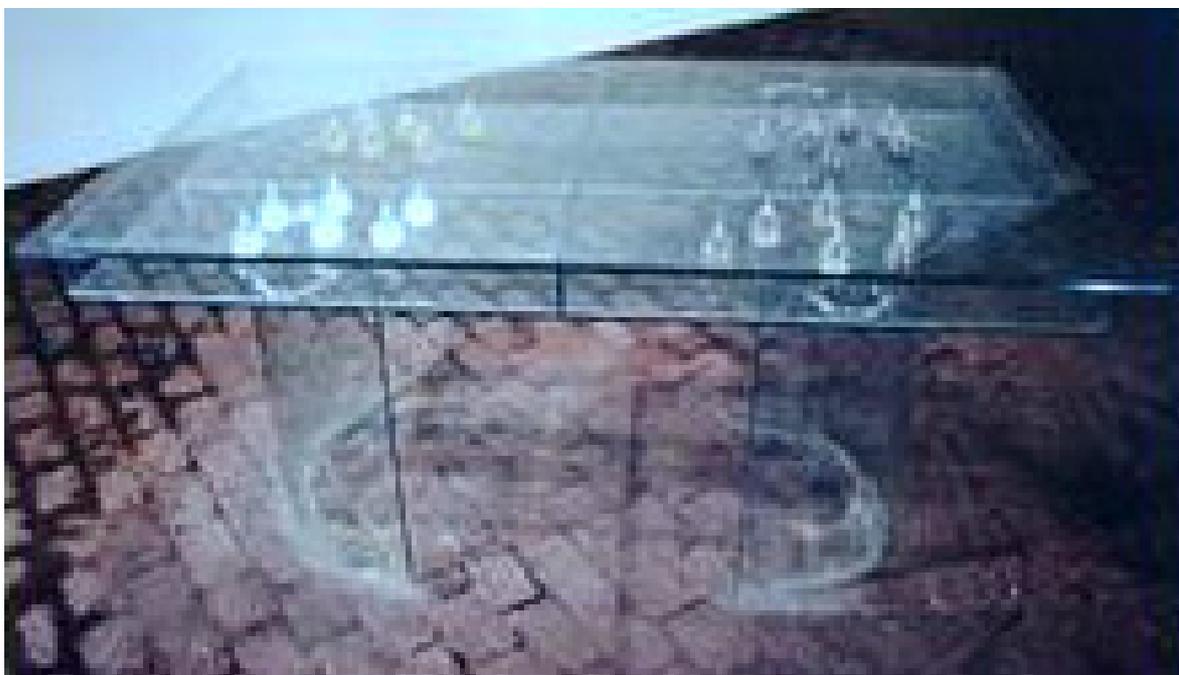
G. Você conheceu o Fábio Magalhães?

K. Não. Só rapidamente, numa apresentação de um minuto, eu nunca conversei com ele, meu contato foi com a Leonor Amarante.

G. Você trabalha aqui, aqui é teu atelier também?

K. Não, considero que eu não tenho atelier porque essa é a minha residência, é o lugar onde eu moro, mas é óbvio, aqui é tipo o meu QG. Eu não tenho atelier como os artistas têm um atelier. Eu nunca pensei nisso ainda, em ter um atelier de verdade. Porém sinto falta de uma janela com paisagem!

Kelly Xavier



Kelly Xavier
Vivo ou morto, 1999.

Kelly Xavier (Rio Grande, RS, 1975). Vive e trabalha em São Paulo.

Entrevista realizada em 01 de junho de 2005.

GABRIELA. Você participou da II Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

KELLY. Não foi exatamente um convite, mas sim uma seleção. Um dos curadores, a Leonor Amarante, que estava percorrendo o Brasil, foi a Pelotas fazer uma visita aos ateliers e conhecer a produção da cidade. Ela viu muitos trabalhos e conversou com alguns artistas. Eu apresentei o meu trabalho a partir de uma entrevista e deixei com ela o meu portfólio. Nesse primeiro contato, conversamos sobre o meu trabalho e os projetos futuros, e assim ocorreu com todos os outros artistas que estavam ali. A partir disso foi feita uma seleção onde acabei sendo chamada para participar da II Bienal.

G. Quando se efetivou essa participação você já sabia o que ia expor?

K. Não. Antes de sair a lista oficial nos meios de comunicação, fui comunicada e convidada a visitar o local em que iria acontecer a mostra, o Deprc. A princípio seria somente um primeiro contato, para olhar o lugar a ser ocupado pela Bienal. A partir dessa visita ao Deprc, passei a executar alguns projetos e pensar mais a respeito do trabalho que iria expor.

G. Para a Bienal você mandou só um projeto?

K. Sim. Foram alguns meses de elaboração, onde vários projetos foram pensados, mas ao fim um único foi mandado para o evento. Logo em seguida enviei para eles o projeto e foi aceito.

O trabalho se chamava “Vivo ou Morto”. É uma mesa de vidro com 80 cm de altura x 160 cm de comprimento x 100 cm de largura, com quatro divisões que acabam simulando gavetas, mas não é possível abri-las. Cada uma dessas divisões/gavetas está preenchida com seis objetos de vidro. Esses objetos vítreos lembram embalagens de perfume, e contêm líquidos de origem animal, sangue, leite, esperma e urina. Essas secreções enunciam os impulsos orgânicos, assim como os limites do corpo.

G. Você chegou a montar novamente esse trabalho depois da Bienal?

K. Não. A única vez que apresentei foi na Bienal.

G. E onde ele está?

K. Ele está guardado no acervo do artista!

G. Você montaria de novo?

K. Dependendo da ocasião, onde e como... poderia montar novamente sim, até mesmo porque, é um trabalho que gosto muito e foi realizado num momento especial da minha vida profissional.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte de Porto Alegre e do Rio grande do Sul?

K. Em relação ao meu trabalho não houve modificação, mas com certeza em termos de amadurecimento da prática profissional enquanto artista. Naquele momento eu tinha 24 anos e não fazia muito tempo que tinha terminado a graduação. Então o convívio durante alguns dias com outros artistas, tanto jovens como com os já conceituados, foi uma experiência muito rica e boa. Bem, em termos de circuito, não teve nenhuma alteração ou aparição. Até mesmo porque o circuito de arte em Porto Alegre ou no Rio Grande do Sul é muito restrito a instituições culturais ou à instituição universitária.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, você acha que a Bienal altera ou pode alterar alguma coisa?

K. Acho que sim, acho bem bacana essa função da Bienal do Mercosul ser em Porto Alegre porque dessa maneira acaba tirando o circuito da arte um pouco do eixo Rio-São Paulo. Sendo assim, o nosso estado, a capital e toda a região Sul se fortalece e se beneficia das possibilidades que um evento desse porte pode oferecer. Tanto pela possibilidade de a gente ver mais de perto vários trabalhos de arte, não só do Brasil, mas também do circuito da América Latina, como também nos leva a discussões e debates sobre a arte contemporânea.

G. Por que participar de uma bienal?

K. Bem, primeiro porque é uma grande mostra coletiva onde o artista participante tem a oportunidade de mostrar o seu trabalho para um público maior, e segundo pelo possível reconhecimento de sua produção na diversidade do campo arte.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul como instituição? Como foi a relação entre o artista e a instituição?

K. A experiência que eu tive com a instituição foi tranquila, extremamente profissional. A troca entre ambos foi recíproca, pois quando precisei de alguma coisa fui atendida, principalmente na montagem do trabalho. A respeito do que eu espero da bienal enquanto instituição, é que ela permaneça existindo dando seqüência a suas edições, e que os jovens artistas continuem tendo espaço dentro da Bienal do Mercosul.

G. Você conheceu o Fábio Magalhães?

K. Não, o contato foi direto com a Leonor, desde a entrevista até a montagem do trabalho. A Leonor se mostrou sempre presente. Ela conversava com os artistas, via se estava tudo bem, sempre ali tentando organizar toda a situação, até mesmo na semana anterior à abertura, que foi muito intensa.

G. Você participou da Bienal Itinerante?

K. Não, acho que em função de o meu trabalho ser muito frágil, e também por requerer toda uma limpeza especial, porque é vidro. Também têm os líquidos que são orgânicos que precisariam ser trocados, enfim teria toda uma demanda.

G. Durante a Bienal você trocava esses líquidos?

K. Os líquidos foram trocados no início, logo após a abertura, dado o intenso calor que ocorreu naquele período. Depois acabei desistindo, deixando que esse estado da matéria orgânica tomasse conta do trabalho. O mais problemático foi o sangue pois mesmo com o anti-coagulante ele sofreu muitas alterações, tanto no seu estado físico líquido como na sua cor.

G. Você não teve vontade de montar o trabalho em Pelotas, por exemplo?

K. Não, acho que também esse trabalho foi bem visto pelo público pelotense. Muitas pessoas se deslocaram até Porto Alegre para visitar a bienal e também conferir os trabalhos dos três artistas que residiam e trabalhavam em Pelotas.

G. O trabalho da Bienal foi financiado?

K. Foi financiado pela instituição da bienal. É claro que foi estipulado um valor limite para cada trabalho. Cada artista tinha um valor X para executar o seu trabalho, caso ultrapassasse o valor estipulado, o artista teria que cobrir o excedente. Também foi financiado o transporte do trabalho e custos do artista, como deslocamento e hospedagem. A instituição organizou e financiou toda estrutura necessária para o artista ir montar o seu trabalho.

Leonor Amarante

Entrevista realizada em 26 de agosto de 2005 (por telefone).

GABRIELA. Em primeiro lugar, gostaria de saber como foi o processo, tanto de seleção dos artistas quanto definição de temas, enfim, esses aspectos da curadoria, na II e III Bienais do Mercosul?

LEONOR. Eu fui curadora adjunta nas duas edições, trabalhei com o Fábio Magalhães, que era o curador geral. Todo o procedimento foi com discussões, análises, reflexões, e essa nossa parceria também se estendeu aos países. Quer dizer, cada um dos oito países envolvidos também tinha o seu curador. Eu me deslocuei a todos os países envolvidos e lá não só discutimos - eu e o curador local -, como também eu fui ao atelier dos artistas. Fiz uma ampla visita aos ateliers, não só daqueles artistas indicados pelos curadores, mas abri mais o leque e fui a outros ateliers. Então ocorreu que, muitas vezes, discutimos bastante algumas escolhas, às vezes até mudamos ou inserimos outras pessoas.

Tudo foi feito com essa discussão conjunta, e depois também com o Fábio Magalhães, no Brasil. A questão do tema foi bastante debatida para contextualizar o que estava sendo vivido no Brasil naquele momento, do ponto de vista de produção cultural, levando em consideração esses países que formam essa região. Fizemos uma análise desse contexto, da produção de artistas que vivem na América Latina, rebatendo dentro do conceito do circuito internacional.

Gostaria de colocar claramente que eu não acredito numa arte latino-americana. Eu acredito numa produção de artistas que vivem nessa região onde, é claro, pode ter uma influência do entorno. O artista pode ter uma influência da sua cultura, pode ter ou não, mas não existe um rótulo. Assim como não existe arte européia, não existe arte asiática, não existe arte africana, se nós pensarmos em arte contemporânea. Claro, se você pegar a

arte africana, vai ver várias influências tribais do ponto de vista de arte popular. Agora, pode ocorrer um Picasso, europeu, que tem uma influência africana, mas isso não faz dele um artista africano.

Quer dizer, existem essas colocações onde muitas vezes nós somos colocados dentro de um conceito fechado de arte latino-americana, não permitindo que artistas dessa região possam ter um outro olhar, possam ter uma outra atitude frente a essa corrente internacional.

G. Outra coisa que eu gostaria de perguntar, como todos os artistas que eu entrevistei mencionaram que foi você quem os convidou, queria saber se o papel do Fábio acabou sendo mais de administrador, ou de gerenciador?

L. Olha, eu e o Fábio Magalhães temos um mesmo olhar para a arte. As nossas idéias sobre a arte contemporânea coincidem muito, então nós temos uma afinidade bastante grande do ponto de vista de entender essa arte contemporânea no conceito dela, inserido dentro de um circuito. E quando se faz parcerias – já fiz parcerias com outros curadores –, sempre um assume um papel e o outro, outro. Quer dizer, nas parcerias de bienais, os dois não ficam fazendo exatamente o mesmo papel.

Isso não quer dizer que o Fábio teve uma atuação burocrática, vamos dizer. Ele teve uma atuação muito presente, onde ele não só refletia, mas questionava e também na montagem, o papel dele foi super atuante. Agora, é diferente de alguém que se deslocou. Alguém que se desloca, por exemplo, eu viajei, isso dá uma visibilidade ou dá uma impressão... Mas os portfólios que eu trouxe foram todos discutidos.

Existem bienais, como a de Havana, que é organizada por um comitê formado talvez por dez pessoas, e o mundo lá é dividido por partes. A pessoa que vem ao Brasil, por exemplo, que é a Ibis Hernández, ela vai ao México, Colômbia, três, quatro países, é a praça dela, vamos dizer, é a base dela latino-americana. Agora, isso não faz dela a pessoa que fica na

linha de frente lá na bienal. Cada curador tem uma área – Ásia, Europa – e depois sim, esse comitê discute os trabalhos, e tem gente nessa base que nem viajou, nem foi, mas é um ponto também bastante importante numa bienal.

Quando você viaja, você está envolvido inclusive com o próprio contexto do local onde você vai, isso é impossível deixar de lado. Você entende o país, entende essa produção, mas também é muito bom um advogado do diabo. Depois, uma pessoa que ficou questiona de uma forma diferente aquela mesma produção que você viu no local. Isso que se complementa numa curadoria, você tem que ter a mão dupla disso. O Fábio não precisaria necessariamente sair viajando pela América Latina e pelo Brasil. Poderia, mas um pode fazer isso, e refletir junto com o outro depois. Em relação ao espaço também, um vai mais, o outro vai menos, mas questiona muito. Tem um trabalho reflexivo também em cima das escolhas, como escolher, como fazer. Tal artista realmente está dentro do discurso conceitual... Eu acho que as curadorias funcionam com essa mão dupla. Acho que não existe um papel maior do que o outro. Hoje, acho que os curadores adjuntos das grandes bienais funcionam assim, porque não é um mero assistente, não é um curador assistente, que fica ali assistindo, tentando ajudar o curador geral.

Uma das características de bienal justamente é essa: você fazer esse jogo, você ter esse papel dentro desse grande filme. É um longa metragem, onde muitas vezes você tem direção dupla, tem o roteirista que se torna, às vezes, mais importante do que o diretor. Às vezes é o ator que tem uma capacidade de inserção de determinadas coisas que podem até mudar, ou ajudar muito o filme. Quer dizer, eu acho que nessa hora é uma somatória de papéis. Vejo o papel dos arquitetos, a montagem tem uma importância enorme dentro de uma bienal. Alguns arquitetos ficaram mais na linha de frente, outros ficam para questionar, para ajudar a analisar.

É isso o que acontece na curadoria, acho que ela não tem papéis tão estanques, tão definidos. Para o artista, é claro, a proximidade (é importante), ele se sente mais assistido vamos dizer. E claro, se você está presente, você é a pessoa a qual ele se apoia durante (a montagem) - ainda mais numa bienal como a que nós fizemos onde a maioria da obras era de *site specific*, era um risco. O que representa isso? A gente estava dando prioridade, em determinados segmentos da bienal, ao fazer, a criatividade. E esse artista, quando executa esse tipo de trabalho, ele realmente se sente seguro quando tem muito próximo o curador. Quer dizer, não é só o montador ou o arquiteto, mas tem um curador ao lado que possa, no caso de uma mudança de trabalho, ou num grau de dificuldade com determinado material, com quem ele possa dialogar e fazer uma mudança muito rápida. Eu acho que isso às vezes causa essa impressão mais forte.

G. Outro aspecto sobre o qual eu gostaria de lhe ouvir falando é sobre a cidade dos containers na III Bienal.

L. Bom, a cidade dos Containers não foi um projeto inédito. Eu e o Fábio Magalhães fomos curadores de uma grande exposição chamada “Arte através dos oceanos”, em 1996 em Copenhagen, por ocasião da escolha dessa cidade para ser a capital cultural da Europa. Éramos nos dois e mais onze curadores de várias partes do planeta. Nós cuidamos da América Latina e Caribe. Penso que foi uma exposição muito bem sucedida e que me causou uma forte impressão pelo fato de você trabalhar com uma obra serialista, quer dizer, em série, na qual um módulo idêntico se repetia. No caso de lá foram 96 containers e nós aqui chegamos a montar cinquenta e poucos, uma coisa assim.

Quer dizer, é um desafio você montar uma exposição cujo volume, cuja metragem é absolutamente matemática dividida entre os artistas. Foi a primeira vez que eu tinha sentido e vivenciado uma experiência desse tipo, e ela foi bastante curiosa. Mais do que o

fazer, no resultado final, era o pensar. Como você pega, 50 artistas, ou em Copenhagen, 96 artistas, pensando em cima de uma mesma proposta absolutamente idêntica e que não mudava nada? Ela estava locada no mesmo local, ela era vivenciada no mesmo local, ela tinha a mesma metragem, ela dialogava com o entorno exatamente da mesma forma, e ela, exteriormente, vinha embalada por um mesmo conceito que era o branco. Isso, claro, mudou o pensamento desses artistas. É diferente de quando você enfrenta o entorno, quando você enfrenta os seus vizinhos, os seus pares numa bienal, quando você tem na montagem um ruído da obra vizinha. Tudo isso, às vezes, desvia o percurso de uma obra dentro de uma bienal. Quantas vezes eu vi um trabalho com uma volumetria exagerada engolir o trabalho vizinho. Isso eu já vi na antiga Bienal de Paris, vi na Documenta de Kassel, vi muito em São Paulo. Artistas reclamando porque do ponto de vista da escala... Anish Kapoor, que é um grande nome da arte contemporânea, fez um escândalo na Bienal de São Paulo de 1999. Fez um escândalo federal, porque tinha um artista dinamarquês que estava na frente do trabalho dele e que tampava a visão.

Quer dizer, o que acontece nos containers: esse pensamento já não existe mais, porque ele é recorrente. O artista quando faz um trabalho para uma bienal, ele pensa no espetacular, ele pensa no cênico. Nesta hora, com o container, você tira esse pensamento, e você começa a trabalhar psicologicamente com o artista de uma outra forma. Você está, na verdade, enquadrando o pensamento ali dentro. Ele é altamente questionável desse ponto de vista.

Mas se você pensar em termos de criação, também é um grande desafio. E como o resultado disso pode ser tão díspar. Você pode ter trabalhos tão simples dentro de um metro quadrado tão restrito e tão igual, e ser forte, ser poderoso e transpor. Tem obras que você abstrai que está dentro de um container e outras foram engolidas pela proposta. E houve casos realmente assim, nós não tivemos uma coisa linear, ótimo, foi tudo

maravilhoso, todo mundo se saiu bem, não. Foi absolutamente heterogêneo você dando uma mesma proposta homogênea. É muito interessante isso, porque você vai ver como a criação transcende essas limitações. Quer dizer, eu acho que o fazer, o pensar a arte, ele realmente acaba abstraindo essa questão do espaço.

G. Você não acha que as condições aqui de Porto Alegre, um verão, enfim, já se falou muito nesses aspectos. Mas também acho que era uma idéia de, digamos, democratizar um espaço, de proporcionar igualdade de condições de trabalho, onde sempre vão acontecer problemas, como você mesmo falou. Onde alguns trabalhos talvez merecessem um outro espaço de exposição.

L. É uma proposta de risco. Aliás, essa Bienal também se pontuou por isso, era uma Bienal de risco. Enfrentamos espaços, nas duas edições...Quero só te responder o seguinte: do ponto de vista conceitual, eu nunca pensei em implantar os containers para democratizar a arte. Eu acho que a democracia da arte não se dá por espaço, acho que a democracia da arte se dá pela liberdade que o artista tem, até de me dizer, 'não, eu não quero participar disso'. E ela é democrática na medida em que ela é ampla. Pode até baixar o centralismo democrático para colocar em pauta obras que estejam realmente dentro de um discurso conceitual do tema, isso pode até ocorrer. Agora, a democratização da arte não é absolutamente pautada do ponto de vista geográfico dela, ou da demarcação de espaço, eu não acredito nisso. Assim como não acredito na democracia em arte por você quebrar todas as barreiras hegemônicas dos circuitos internacionais e convidar todos os países e ilhotas, qualquer coisa do mundo, para dizer que estamos democratizando a mostra da arte contemporânea, o que seria uma grande amostragem do que se faz hoje no mundo. Eu acho que não, o meu conceito de liberdade em arte não é esse. Foi uma proposta, uma proposta fechada, de se fazer isso como desafio.

Também tem essa característica da arte, a arte é um ir e vir, ela é efêmera, os curadores são efêmeros, os espaços expositivos são efêmeros. Quer dizer, essa coisa de transitoriedade também se passou ali. Nós estávamos na beira de um rio, como se aquilo pudesse sair também, metaforicamente. Containers são invólucros, são elementos, muito presentes em bienais, é por aí, pelos containers que elas se movimentam, cruzam os mares, cruzam vales. Em qualquer bienal do mundo, toda a movimentação – os bastidores de bienal – se dá nos containers vindos de todas as partes do mundo. Quer dizer, aí o container não é mais o contenedor da obra, não é um simulacro. De repente ele tem um papel, ele se torna o objeto de exposição, como se ele tivesse também essa idéia do transporte, e a obra, ao invés de vir desmontada dentro dele, embalada com caixotes, ela se apresenta dentro dele enquanto tal. Dentro dele ela ganha uma vida, e ela ganha uma possibilidade do outro. Quer dizer, quando se transporta obra embalada, o container tem uma atuação absolutamente administrativa, burocrática, e ali não. Ele abre suas portas e traz o conteúdo dele, que é permanente, que está presente, imagino, desde a primeira bienal que se inventou há cem anos, mesmo que não fosse com essa materialidade que ele tem hoje, ele já tinha esse papel nas bienais. Ele é um protagonista de bienais, então essa é a idéia.

G. Quer saber a sua opinião a respeito de *pro labore* dos artistas, que é uma questão que sempre vem à tona nas conversas com artistas.

L. Olha, a parte administrativa realmente eu não posso dizer, porque a minha parte já suficientemente grande e complexa. A medida que você é convidada para uma bienal você já está ligada 24 horas por dia em questões que, às vezes, até esbarram no administrativo. Por exemplo, quando um artista não pode executar determinado trabalho que eu acordei com ele, que eu escolhi, por extrapolar o que já foi acordado pela diretoria da bienal. Caso isso ocorra, uma obra transponha esse valor que o artista tem para trabalhar, me atinge. Daí

nesse momento, desse artista em particular, eu fico sabendo. Agora, como os artistas se movimentam, quanto eles ganham por dia... É claro que eu quero que eles fiquem bem instalados, o máximo que a bienal puder, quero que eles comam direito três refeições por dia e num local decente, essas questões vistas desse ponto de vista. Do ponto de vista, vamos dizer, social da bienal, que os artistas trabalhem, e todas as pessoas envolvidas, todos os componentes de todas as equipes, desde as pessoas que limpam o espaço até os grandes artistas, isso é minha preocupação enquanto curadora também. Isso eu tenho como perfil, eu me preocupo com eles, se precisarem contar comigo para melhorar esse sistema. Agora, acompanhar dentro da primeira sentada de bienal quanto vamos dispor, o que é possível... Eu agora sou a curadora da Bienal do Fim do Mundo, em Ushuaia, e lá me fizeram essas questões. Eu falei, olha essas questões eu não posso delinear para vocês porque eu não tenho a capacidade de fazer isso. Eu acho que os países, e as cidades que estão fazendo bienal, elas não são virgens do ponto de vista de fazer um grande evento. Não fizeram bienal, mas já fizeram ene festivais, música, teatro, dança. Quer dizer, essas organizações sabem, de certa forma, o que um artista precisa para sobreviver por dia na sua cidade. Esse número a organização tem. Uma secretaria de cultura ou ministério de qualquer país sabe isso, nós não estamos descobrindo a roda. Essa parte, como eu te digo, eu não participei, não posso avaliar isso, só em casos em que o artista realmente precisou de mim porque isso interferia na feitura do trabalho dele.

G. Acho que é isso, não sei se tem mais alguma coisa que você gostaria de me dizer que eu não perguntei?

L. Eu gostaria de dizer que eu acho que a Bienal do Mercosul ocupa um papel – embora muitas vezes as pessoas até da própria cidade não percebam –, essa bienal tem um espaço consolidado dentro do panorama internacional. A minha opinião é que essa Bienal deve

continuar fazendo esse recorte regional, ela não deve tentar uma ampliação internacional para se tornar outra bienal como a de São Paulo em Porto Alegre. Eu acho que ela pode continuar sendo essa bienal mais compacta e, aos poucos, talvez, convidando mais países para participar. Mas aqui em São Paulo, cada vez que eu escuto que poderia se tornar uma bienal totalmente aberta, eu realmente fico preocupada que o futuro dela possa estar comprometido. Eu acho que ela tem um desenho possível de ser feito, e de ser feito bem. Desde a primeira edição, acho que nós completamos um olhar do Frederico Moraes. Foi a primeira, histórica, bastante abrangente, uma bienal de bastante reflexão. Nós entramos, introduzimos a contemporaneidade, que foi seguida depois. E pelo que eu estou vendo, a bienal desse ano também continua com essa preocupação de pontuar a arte que se faz hoje. Eu vejo que, em sua quinta edição, ela já tem o seu lugar. Meus votos sinceros, o que eu torço realmente, é de ver essa Bienal completar várias edições.

Lia Menna Barreto

Lia Menna Barreto
Jardim de Infância, 1997.



Lia Menna Barreto
A Fábrica, 2003.

Lia Menna Barreto (Rio de Janeiro, RJ, 1959). Vive e trabalha em Eldorado do Sul.

Entrevista com realizada em 25 de abril de 2005.

GABRIELA. Você participou da I e da IV edições da Bienal do Mercosul. Como foram os convites?

LIA. O primeiro convite foi feito pelo curador Frederico Moraes, que veio até o meu estúdio, onde viu alguns trabalhos. Eu sugeri aquele que foi apresentado na primeira Bienal e ele concordou.

E na IV Bienal eu também fui visitada, não pelo curador geral, mas sim pelo curador adjunto Franklin Pedroso. Ele veio até o meu estúdio, viu o trabalho que eu estava fazendo e disse: isso aqui tem tudo a ver com o meu projeto, com o tema que estou propondo, gostaria de convidá-la a participar da Bienal.

Só que até então eu não sabia quem iria participar, quem não iria, quantos artistas seriam, depois que eu vim a saber. Eram bem menos pessoas, era bem diferente da I Bienal que eu tinha participado, onde havia mais colegas.

G. Na IV Bienal você apresentou o trabalho “Fábrica”. Como você chegou nessa obra?

L. Eu levei para a organização da Bienal, para as produtoras, um desenho daquele sistema, com todos os objetos que eu gostaria que estivessem nele para colocá-lo em funcionamento. Por exemplo, determinei a quantidade de assistentes, os objetos necessários. Ofereci um caderno com tudo, escrito e desenhado a mão, com todos os desenhos feitos da “Fábrica”. Neste projeto já havia a idéia quase completa, inclusive pesquisei alguns preços e já levei para as produtoras, e elas, junto comigo, ajudaram a procurar tudo o que foi necessário.

G. Quando o Franklin esteve no seu atelier você já falou da idéia da “Fábrica”?

L. Não, não falei da “Fábrica” porque nem eu sabia ainda. Depois que ele me convidou é que comecei a trabalhar a idéia, entrei em processo de elaboração. Fui influenciada pelos últimos trabalhos que eu havia feito, principalmente um trabalho no Centro Cultura Érico Veríssimo, antiga CEEE, onde precisei de alguns auxiliares para trabalhar comigo dentro do meu estúdio, para fazer as rodela de lagartixa. Foi a partir dessa experiência que surgiu a idéia de fazer um sistema onde auxiliares poderiam trabalhar dentro do evento, fazendo assim parte da obra, movimento que, até então, só era feito por mim. A partir dessa experiência, que foi bem próxima da data em que eu fui convidada para a Bienal, desenvolvi a idéia da “Fábrica”, que logo depois foi aprovada pelo curador.

G. O trabalho acaba estando relacionado com a própria idéia de arte dentro de uma Bienal, da arte em uma situação tipo “industrial”.

L. Na verdade, o que é dado para ti em uma bienal é o espaço, e o espaço não é só físico, ele é temporal. É um espaço de dois meses, no caso dessa Bienal, onde tu recebes um espaço e um tempo. Eu optei fazer dentro desse tempo-espaço um movimento de produção e produzi muito durante esses dois meses dentro da Bienal.

Porque o que aconteceu é que eu fui convidada para participar da Bienal dois meses antes da abertura, o que gerou ansiedade e preocupação da minha parte – mais do que o normal – , pois havia muito pouco tempo para realizar o trabalho.

A partir desta condição, resolvi criar em cima desta falta de tempo, de espaço e de verbas antecipadas, um trabalho que se adaptasse às dificuldades sentidas por mim, pelo que estavam me propondo. Sendo assim, uma área foi delimitada dentro do espaço de exposição da Bienal, e foi dentro destes dois meses e dentro deste limite espacial que o trabalho-movimento de produção se formalizou e funcionou como um sistema.

Neste trabalho eu aprendi muito, estou com quatro exposições agendadas este ano e todas estão sendo elaboradas e montadas a partir dos produtos gerados pelo trabalho “Fábrica”.

G. E o trabalho da I Bienal, “Jardim de Infância”, já existia antes da mostra?

L. Sim, eu já tinha pronto, guardado no meu estúdio. O curador viu pronto. A única coisa que eu acrescentei foi uma lâmpada, que vinha do teto até o chão e que iluminava o espaço que foi determinado para o trabalho. O espaço era reduzido para o tipo de proposta que eu havia criado para ele, as pessoas tinham dificuldade de circular pela obra, que no caso, era necessário. O piso também não era adequado.

Meu envolvimento com a I Bienal foi pequeno em relação à IV Bienal, não experienciei nada de novo. Na IV houve risco, foi um trabalho que gerou muitos pensamentos e

perguntas, da minha parte e do público, o que considero um valor. A I Bienal não teve muita graça.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte?

L. Acho que sim, acho que ela sempre transforma. Por exemplo, naquele ano que eu fiz a bienal muita coisa aconteceu. Eu fiquei mais conhecida em Porto Alegre, pessoas que não compravam o meu trabalho compraram, na galeria Bolsa de Arte. Quando se participa de uma bienal, o trabalho e a pessoa ficam expostas nesse período. Por um lado é compensador, e por outro estressa, exige. Mas faz parte.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre, você acha que essa Bienal alterou alguma coisa ou pode alterar?

L. Altera e muito. Muitas pessoas de diferentes lugares que nunca vieram para cá circulam pela nossa cidade, entre elas artistas e curadores. Estamos muito no começo ainda, mas acredito que vá amadurecer porque traz dinheiro para a cidade, traz pessoas interessantes, e proporciona o trânsito de artistas que acabam saindo em direção a outros lugares em função de serem vistos na Bienal.

G. Você acha que leva gente daqui.

L. Sim. Proporciona intercâmbio com outras cidades, estados e países. Ao expor aqui, o artista conta com a oportunidade de ser levado através de publicações, documentação e convites para expor em outros lugares. Isso tudo fica registrado na cabeça de quem experiencia uma Bienal, isso é muito legal, é movimento, é vida.

G. Por que participar de uma bienal?

L. Por quê? Por tudo o que eu falei anteriormente. Para se sentir viva, participante, colaborar, se movimentar, trocar, conhecer, aprender, se estressar. Estamos localizados numa das pontas do Brasil, temos que valorizar este intercâmbio, aproveitar o máximo a oportunidade que a bienal nos oferece de abrir as portas da nossa cidade, do nosso estado e receber, para depois colher os frutos que, eu acredito, serão muitos se houver empenho da nossa parte.

G. Você montaria de novo a “Fábrica”, ou o trabalho da I Bienal?

L. Montaria de novo, claro. Não sei se com a mesma matéria prima. Me adaptaria ao local que fosse oferecido e ao espaço de tempo idem. A “Fábrica” está viva, ela não acabou com o término da Bienal, é um trabalho que dá para montar de novo tranqüilamente, em qualquer local do mundo. Até pensei esses dias que, se eu fosse convidada para montar na Bahia, por exemplo, pesquisaria um material de lá. Eu não levaria as coisas daqui, me adaptaria ao local e criaria um novo sistema. Foi uma das conclusões que eu cheguei logo que esta Bienal acabou.

Se daqui a dez anos houver necessidade de mostrar o trabalho “Fábrica”, acredito que vai haver algumas mudanças, mas a alma do trabalho permanecerá.

Eu tenho dois trabalhos anteriores a esse que possuem o mesmo espírito, “Máquina de bordar” e “Kit afetivo”. São trabalhos que só acontecem durante as exposições. Todos eles são sistemas dependentes do funcionamento dos eventos, requerem cuidados diários para se manterem durante o tempo proposto, e já foram remontados algumas vezes em cidades diferentes.

G. Durante a Bienal você acompanhou muito a “Fábrica”?

L. Sim, semanalmente. O fato de eu morar aqui (em Eldorado do Sul) local tão próximo da Bienal, propiciou essa atenção que eu dediquei à “Fábrica”.

Vou diariamente a Porto Alegre, levo minha filha no colégio, tenho como rotina esse movimento. Portanto, durante dois meses trabalhei na Bienal dirigindo meu trabalho, organizando os ‘funcionários’ da “Fábrica”, dentro do sistema idealizado por mim. A criatividade não era um objetivo dentro da produção. A produção de módulos e planos era mecânica e repetitiva. Uma das regras era seguir a minha orientação.

G. Você espera alguma coisa dessa Bienal como instituição?

L. Sendo otimista, espero que os artistas convidados sejam cada vez mais respeitados, tenham direito a *pro labore*, passagens de avião, hotéis, e condições de realizar suas idéias com dignidade e respeito. E que o trabalho que o artista executou seja devolvido na íntegra, com direito a fretes de qualidade e seguro.

G. A relação entre a instituição e o artista, em se tratando dessa Bienal, é diferente de outras instituições?

L. Há vários tipos de instituições, as mais antigas, as mais jovens, as mais profissionais, as mais amadoras.

A Bienal do Mercosul é uma instituição jovem, portanto está em fase de crescimento, de aprendizado e adaptação, então é natural que ela enfrente problemas básicos de falta de respeito com os artistas, por exemplo, principalmente os jovens. Isso não acontece com instituições mais antigas, mais maduras, onde o artista que é convidado recebe um atendimento valorizado e pode trabalhar com profissionalismo, segurança e dignidade.

G. Acho que eles pensam que o artista já está ganhando ao participar da mostra.

L. É, mas esse pensamento é muito primário e amador.

G. Os curadores Frederico Morais e o Franklin Pedroso vieram até aqui.

L. Vieram.

O Franklin, por exemplo, veio num dia de chuva, de táxi. O que eu considerei uma maneira prática e corriqueira de quem necessita visitar um artista num local próximo ao centro da cidade, o que combina com a maneira como eu me coloco diante do lugar que eu escolhi para viver.

Observando o comportamento de quem vem de centros urbanos maiores, como é o caso do Franklin, do Frederico e de curadores estrangeiros que visitam o meu estúdio, esse tipo de empecilho geográfico não existe, quando o que importa é conhecer realmente o artista, seu estúdio e seu trabalho.

Lúcia Koch



Lúcia Koch
Gabinete, 1999.

Lúcia Koch (Porto Alegre, RS, 1966). Vive e trabalha em São Paulo.

Entrevista realizada em 04 de junho de 2005.

GABRIELA. Você participou da II Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

LÚCIA. O convite foi via curadora, que era a Leonor Amarante. Ela visitou o estúdio que eu dividia com a Elaine Tedesco, convidou a Elaine e eu não estava, mas ela visitou a minha sala também, viu as coisas que eu tinha e me fez o convite. Em seguida houve um encontro dos artistas no lugar da Bienal para definir espaços, projetos, começar a definição dessas coisas. Esse foi o primeiro contato com a curadoria e com a instituição da Bienal, essa visita ao espaço. Eu imediatamente encontrei um lugar dentro do pavilhão que me

interessava e comecei a desenhar o projeto a partir dali, a partir das fotos que eu fiz nesse dia.

G. Você chegou a mostrar o projeto para a Leonor?

L. Sim, o projeto é fundamental para fazer negociação. Mesmo que não seja um trabalho *site specific*, se você não tem uma apresentação da sua idéia na forma de um projeto, fica tudo muito mais difícil. Essa dimensão sempre existe, não importa com que esferas de poder desse circuito, mas se está sempre negociando para realizar uma idéia.

G. Como foi para executar o projeto, financiamento e execução mesmo?

L. A Bienal tinha um teto de despesa de produção calculado em orçamento. O mais legal é quando você consegue logo de cara descobrir qual é esse teto, porque você produz um projeto que já está dimensionado para aqueles recursos que estão disponíveis. Na época eles tinham um valor máximo para gastar com cada obra – fiz o projeto pensando nisso e comprei a quantidade de filtros que eu podia comprar com os cinco mil reais que a gente tinha disponível. Nesse trabalho em especial eram filtros de acrílico. Agora, essas informações a respeito de valores e de limites são normalmente muito truncadas. Nem sempre isso é exposto desde o começo para o artista, o que facilitaria muito.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte?

L. Eu me formei em Porto Alegre e, no início dos anos 1990, me mudei para São Paulo. Fiquei seis anos vivendo aqui (SP), e quando eu participei da Bienal fazia um ano e meio que eu tinha voltado a morar em Porto Alegre, mas ainda não via muito um lugar para mim na cidade. Não tinha muita troca ainda, e as pessoas de Porto Alegre, de um modo geral,

não conheciam o que eu fazia. Então a repercussão lá gerou uma espécie de retorno de público e de interesse institucional para o meu trabalho e isso fez bastante diferença especialmente em relação a um circuito local.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, você acha que essa Bienal altera ou pode alterar alguma coisa?

L. Eu acho que poderia fazer mais, se ela fosse mais voltada para circulação de verdade da arte. Acho que ela faz bastante na formação de jovens artistas e educadores, em termos de reflexão também, porque as pessoas voltadas para crítica e para prática são pessoas que eventualmente trabalham na Bienal, como os estudantes que trabalham como monitores. Ela produz um curso de formação de monitores que é muito bom; enfim, ela forma público, mas acho que falta ainda ela resultar de verdade num circuito, principalmente em relação ao mercado. Continua praticamente não havendo mercado no Rio Grande do Sul para o tipo de arte que se expõe nessa Bienal. Acho que tem muito pouco consumo e muito pouca visibilidade disso no mercado local, se a gente considerar que há muitos artistas interessantes na cidade.

G. Por que participar de uma bienal?

L. Oportunidade de realizar um projeto que te interessa fazer. Acho que depende do contexto que ela te oferece, não só do espaço físico, arquitetônico, da relação com o entorno, mas também da relação com o público, dos outros artistas que estão participando, para mim isso sempre é importante. Eu achei super bacana ter participado da II Bienal porque eram artistas com quem me interessava trocar. O espaço e sua situação na cidade também eram bárbaros.

G. E o trabalho que você apresentou, como foi depois?

L. As alterações que eu faço são sempre efêmeras. Mesmo em alguns casos, quando são espaços domésticos, elas entram numa dinâmica de transformação do lugar e acabam sendo transformadas pelo uso. Isso sempre acontece e eu prefiro que seja assim, não me sinto nem um pouco confortável de imaginar coisas permanentes.

Esse trabalho da Bienal foi desmontado e acabou. Às vezes eu faço trabalhos específicos que ficam e o sujeito que vive ou trabalha no lugar, desmonta a hora que bem entende. Mas naquele caso aconteceu uma coisa meio trágica depois, que foi o incêndio do galpão.

Para mim sempre é interessante pensar que mesmo sendo uma coisa efêmera, alguma coisa acontece ali que é irreversível. Não sei muito te explicar e pode parecer pretensioso dizer isso, mas eu acho que sim, porque quando afeta a experiência das pessoas, isso já causa alguma coisa que é irreversível. Então, quando eu tirei os filtros do ambiente, estava muito curiosa para ver se o lugar ia conseguir retornar para o que ele era antes. Porque era basicamente isso, tirando os filtros ele teoricamente voltaria a ser exatamente o que era antes. E o que aconteceu foi que o espaço não durou muito, o galpão foi incendiado meses depois da Bienal ser concluída. Coisa incrível, um espaço que estava lá há cento e tantos anos e de repente desaparece em duas horas.

O que resultou desse trabalho foi um *flip book*.

G. Você fez o *flip book* em função da Bienal?

L. Esse *flip book* dá conta de deixar muito claro que o que eu fiz foi uma ocupação no tempo. Muito mais do que a ocupação de um espaço físico, dado, é um acontecimento no tempo, que tinha um começo, uma duração, e depois terminava. Mas o *flip* não era vinculado à instituição ou ao evento. Era um segundo trabalho que derivou daquele, e que tem uma certa autonomia, não precisava ter visto o da Bienal. Ele também não é

simplesmente um registro do trabalho, mesmo porque como registro ele não é suficiente, mostra só um fragmento do espaço ocupado.

Eu fiz em filme 16mm, numa bolex usada para animação (cedida pelo IECINE), calculei intervalos, fazia a cada cinco segundos um quadro, e depois quatro horas foram comprimidas em um minuto e meio, e essas imagens digitalizadas viraram o *flip book*. Na época eu trabalhava no projeto de uma coleção de *flip books* de artista com o Rodrigo John, que edita *flips* há muito tempo. Então tudo já foi feito, pensado e produzido para esse suporte, ele tinha experiência e sabia como fazer. Mas era uma coisa cara de imprimir. Ele só foi publicado em 2001 com o convite do Instituto Takano, através de um projeto de inserções de artistas (coordenado por Angélica de Moraes e Paulo Herkenhoff) no Caderno T da revista Bravo!

G. O trabalho da Bienal seria impossível remontar.

L. É, e mesmo uma outra versão. Às vezes se faz alguma coisa que pode ser deslocada inclusive como modo de experimentar, de verificar, como esse deslocamento se daria. Aí o assunto do trabalho acaba sendo a adaptação à um outro lugar, mas no caso desse trabalho da Bienal não, ele foi começo, meio e fim ali mesmo.

G. Você conheceu o Fábio Magalhães?

L. Sim, nós participamos juntos de uma entrevista para a TV. Superficialmente, mas conheci. O contato era mais via Leonor Amarante, que na época da II Bienal era a responsável pela parte dos artistas brasileiros. Depois na III edição eu acredito que ela assumiu toda a curadoria, mas na época ela fazia só os brasileiros.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul, como instituição?

L. Eu espero que eles consigam definir um perfil próprio e pertinente. Acho que cada edição tem sido uma tentativa de definir uma instituição. E é assim que funciona mesmo, é pela programação, é pelo uso da linguagem que as coisas se definem, então é legítimo e é importante que eles façam isso, mas parece que, como não há continuidade entre uma edição e outra...

A I era claramente voltada para essa intenção de definir um perfil, que não foi nem continuado nem bem discutido na II Bienal. Da II para III teve menos ainda uma consistência de proposição neste sentido. E a próxima (V Bienal) eu imagino que possa estar tentando resgatar isso. Porque eu vejo a curadoria se preocupando com a conexão dessa instituição com o resto da vida cultural da cidade, como ela vai permanecer, como ela vai se chamar, se afinal de contas ela é uma bienal internacional, ou se é uma Bienal só para os países do Mercosul. Ou se ela é uma Bienal de Porto Alegre, ou se ela poderia, como a princípio eles imaginaram, acontecer em outros lugares. Se não, então por que ela não é chamada Bienal de Porto Alegre?

Eu espero que eles façam circular arte em comunicação com o que acontece no mundo real, justamente porque assim eles vão conseguir produzir um perfil que é único, particular e local.

G. Você vai participar dessa V Bienal. Você percebe diferença na relação entre a instituição e o artista?

L. Eu percebo pelas conversas com eles que o projeto é fruto de uma reflexão sobre o que aconteceu até agora. É um projeto que procura entender o que foi um encadeamento ou um desencadeamento dessas edições anteriores, é um projeto que se preocupa com formação de público – assim como os anteriores se preocupavam, sempre teve um setor educativo muito forte –, mas eu imagino que agora ele vai estar priorizado dentro do projeto de uma

maneira mais continuada, e aí eu estou muito curiosa para ver como essa parte vai funcionar. São basicamente essas diferenças que eu apontei, como a Bienal pensa a si mesmo. Agora, a gente só vai saber diante da exposição, porque uma exposição de arte não tem como se definir teoricamente.

G. Você relaciona ter participado da Bienal de Istambul com a sua participação na Bienal do Mercosul?

L. Não. Não sei se eu não sou muito boa em ‘capitalizar’ essas presenças em exposições... Claro que as pessoas vão vendo o teu trabalho e ele vai se constituindo como coisa pública, da cultura, então claro que sim, que indiretamente isso tem toda a relação. Quanto mais você faz, mais você mostra, mais as pessoas conhecem, mais elas podem ou não se interessar pelo que você faz. Mas ao mesmo tempo não recebi nessa Bienal convite para nenhuma outra bienal importante, para nenhuma grande exposição, assim como na Bienal de Istambul, naquele momento eu não recebi convite para coisa nenhuma. Parece que uma bienal te coloca imediatamente no circuito e aí um monte de coisas começam a acontecer... Eu sei que isso acontece com muitos artistas, mas não é o meu caso.

G. Em relação a *pro labore* na Bienal do Mercosul?

L. A Bienal do Mercosul faz como a maioria das exposições que demandam uma produção específica para elas. Essas exposições têm previsto em orçamento uma grana para cada projeto, mas para a produção do trabalho e não para os artistas. Isso é uma coisa que está mudando lentamente e que depende dos artistas colocarem isso como condição, o que é muito raro acontecer. A II edição e essa próxima (V) da Bienal, se colocam dessa maneira, tem grana para produzir o trabalho, mas não necessariamente para *pro labore*, o que é muito estranho porque todo mundo que trabalha na exposição, do pessoal da limpeza ao

curador, passando por montador, monitor, todo mundo recebe por isso, todo mundo paga aluguel, todo mundo come, mas artista parece que não.

Isso revela uma relação com um modelo que é passado, que é a idéia de que, como a Bienal banca os trabalhos e eles podem ser vendidos no mercado, o artista seria de alguma maneira compensado, lucraria indiretamente com isso também. Mas geralmente somos convidados a fazer projetos especialmente para as exposições, e cada vez mais as instituições demandam projetos assim, mas não remuneram o trabalho de criação e execução. No fim das contas, têm um monte de trabalhos que são desmontados e que deixam de existir quando a Bienal acaba porque foram feitos exatamente para lá, muitos não são readaptáveis.

Eu tenho até hoje montes de tiras de acrílico de cinco centímetros de largura que eu não transformei em dinheiro. Então tem um equívoco aí que ainda precisa ser resolvido, ainda precisa ser compreendido, e eu acho que depende para caramba de os artistas se manifestarem a respeito, fazerem pressão, se mostrarem articulados entre si. Ainda nos colocam muitas vezes nessa condição de ter que defender o direito de ser pago pelo trabalho, o que é muito chato.

G. Istambul foi a mesma coisa?

L. Istambul foi a mesma coisa, mas eles gastaram muito para fazer o meu projeto e me deram todo o suporte e as condições para realizá-lo, custeando várias viagens, estadias e assistentes, sem limites de orçamento. Eu pude escolher o lugar que eu queria e a instituição intermediou a liberação para uso. Também era um projeto que eu morria por fazer, acho que nunca fiquei tão excitada com um convite, tinha uma fantasia com a cidade. E é um pouco com isso que as pessoas contam, que os artistas têm tanto prazer em

fazer e estão tão mobilizados com o seu trabalho e com os novos desafios, que tudo bem se eles não receberem.

Os artistas produzem o conteúdo do evento, somos nós que alimentamos as programações dos museus, das galerias, de exposições internacionais e nacionais. Assim como a bienal dá visibilidade para o meu trabalho, nós damos visibilidade para a bienal. E os outros profissionais envolvidos, na curadoria, produção montagem, etc. também ganham muita visibilidade com a bienal, projetam suas carreiras e tudo o mais, mas nem por isso deixam de ser pagos, e devem ser pagos.

Mas cabe a nós entendermos como responder a isso. Somos responsáveis também. Eu mesma acho muito difícil assumir uma posição radical de não aceitar participar nestas condições, de ficar excluída, embora talvez este seja o único jeito de mudar algo.

Maria Tomaselli



Maria Tomaselli
A quarta casa, 1999.

Maria Tomaselli Cirne Lima (Insbruck, Áustria, 1941). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista com realizada em 26 de abril de 2005.

GABRIELA. Você fazia parte do grupo de artistas que elaborou a proposta de uma Bienal do Mercosul. Como surgiu essa idéia?

MARIA. Há uns quinze anos a Maria Benites trouxe para o Edel Trade Center a parte histórica da Bienal de São Paulo. Ao fazer esta viagem a São Paulo ela encontrou o Dr. Jorge Johannpeter no aeroporto, e eles viajaram juntos e teceram comentários de como era

importante uma cidade ter um evento assim, e de como Porto Alegre precisava de uma coisa dessas também. Ela perguntou se ele topava ajudar em uma bienal, se fôssemos fazer uma bienal em Porto Alegre, ou alguma coisa parecida, e ele disse: ‘toca ficha’. Então a Maria elaborou um projeto que se chamou Bienal do Conesul, e entregou esse projeto para a secretária de cultura do Estado, que na época era a dona Zulmira Guimarães Cauduro. Depois disso, a Maria se apaixonou por um alemão e foi embora para Alemanha. No dia da despedida, ela me entregou uma pasta cor de rosa, e disse assim: Maria, aqui tem todo o projeto da Bienal do Conesul, vê se não deixa ele morrer. Mas ele morreu, porque a dona Mira Cauduro não se interessou e assim se passaram dois, três, ou quatro anos, não sei.

Até que um dia o Nelson Jungbluth chegou no nosso grupo, o Eucaliptus Panela Center, com uma pergunta. (O grupo se chamava assim porque a gente se reunia no estádio do Eucaliptos, panela porque era mesmo uma panelinha, e center para dar um toque internacional!) A gente se encontrava num bar em frente a esse estádio, chamado Super Frango, e foi lá que nasceu a Bienal do Mercosul.

O Nelson chegou e disse que o (Carlos Jorge) Appel, secretário de cultura do Estado na época, tinha lhe perguntado quem deveria ser o diretor do MARGS.

Uns disseram: vamos botar uma professora, a Blanca Brites, por exemplo. E eu disse: ‘um professor não dá. O museu está tão ruim de finanças, tem que ter alguém como a Evelyn Berg, que quando tem uma goteira chama o marido, ou a empresa a qual ele está ligado, e eles fazem uma doação, alguma coisa assim. Professor e artistas já tivemos muitos, e eles puxam do seu dinheiro, compram um papel higiênico, um café, mas mais do que isso não dá com os seus salários’. Eu sugeri a dona Maria Helena Johannpeter, que é uma super executiva, e está ligada ao Jorge, que já está interessado em arte e tudo o mais. O Gustavo Nakle achou que era uma idéia maravilhosa, e ficou de ligar para ela.

Ela acabou não aceitando ser diretora do MARGS porque era um emprego fixo e ela não teria tempo para viajar com o marido, mas me disse que se fosse um projeto específico, poderia ser.

Aí me lembrei da pasta cor de rosa, e disse que nós tínhamos um projeto específico e que nós iríamos passar para ela. E daí, outra reunião no Super Frango onde eu levei a tal da pasta rosa, o Nelson entregou para o Appel, o Appel topou, e assim se instituiu a bienal, que não se chamava mais Conesul, porque nessa época já tinha se cunhado esse termo Mercosul. O Jorge Gerdau Johannpeter topou, o Gustavo Nakle arrumou um jantar na casa do Justo Werlang, o Johannpeter estava presente, nós todos presentes, e assim nasceu a bienal. Desse grupo de artistas participavam o Gustavo Nakle, o Nelson Jungbluth, o Paulo Olszewski, o Paulo Chimendes, a Maia Menna Barreto, o Wilson Cavalcanti, o Manolo Doyle, o Caé Braga, o Paulo Roberto G. Ferreira e eu.

G. Qual era a idéia inicial dessa bienal?

M. A nossa idéia era fazer uma bienal onde os países vizinhos pudessem se conhecer, porque a gente não sabia o que se passava no Uruguai, até hoje não sabemos, o que acontece no Chile, na Argentina, no Paraguai. A gente não tinha a idéia de concorrer com a Bienal de São Paulo que já existe e já é um mega evento internacional. A nossa idéia era ter um intercâmbio, mas de fato, não assim, pinçando um ou outro artista. Realmente estabelecer um diálogo com os artistas que circulam por aí e estudar e conhecer as várias correntes que existem: o que forma a cultura desses países vizinhos nossos.

Bom, então o projeto entrou na malha burocrática, e daí foi comissão para cá comissão para lá, e já na escolha da primeira curadoria foi muito difícil, porque tentaram vários curadores que não se adequaram ao que a diretoria tinha em mente. Teve a Aracy Amaral que foi convidada, mas o plano dela não foi aceito, tiveram vários. Finalmente, o Frederico

Moraes fez a 1º bienal, mas claro, o curador sempre tem idéias próprias, e ninguém perguntou aos artistas o que eles achavam.

O projeto da bienal escorregou das mãos do grupo que ajudou a elaborá-lo e foi tomar outros rumos. Desde então fica assim, um diz: ‘não, ela tem que ser América Latina’, depois vem outro e diz: ‘não, tem que ampliar’, e cada dia ela está mais ampla e mais afastada do que nós queríamos. Daqui a pouco ela é igual à Bienal de São Paulo, e nós achávamos que não existia essa necessidade, de ter duas coisas iguais só em anos alternados.

G. Desse grupo que se reunia no Super Frango, alguém ainda trabalha diretamente com a Bienal?

M. Não, se diluiu completamente. Isso já nos primeiros momentos da I Bienal, porque a gente viu que a direção que realmente assumiu, a direção burocrática e o curador, tinham outras idéias na cabeça. Então nós fomos, digamos, apenas uma pedra inicial.

Mas eu acho interessante observar isso, porque mostra a tendência da Bienal de ampliação, em detrimento de uma coisa que era mais de vizinhança e unidade cultural. A gente ia descobrir, com o projeto inicial, se a gente tinha mais relação no fazer da arte com os países vizinhos, ou com Nova Iorque. Pelo que se viu, claro que com Nova Iorque. A evolução da Bienal mostrou isso. É uma visão ligada ao exterior, e não a vizinhos que nunca o foram. A gente queria fazer isso também para facilitar a circulação das obras, porque não se consegue passar a fronteira, é uma coisa até hoje complicadíssima. A idéia era abrir as fronteiras, conhecer o que se passa por ali, e ver se tínhamos parentesco com esses países ou não. E até hoje a gente não sabe quem são os artistas da Argentina, então isso nós lastimamos.

Além disso, hoje em dia essa Bienal não está nas mãos das pessoas daqui. Aliás, nunca estive. Não sei se é por covardia, ou por modéstia, ou por soberba dos governantes que acham que gaúcho não presta. É uma coisa muito estranha, é um medo de fracassar, porque nunca houve um curador gaúcho. Nesta V Bienal, há apenas um co-curador daqui. Eu não sei se chegaram a convidar alguém, mas parece que não tem gaúcho capaz de fazer a Bienal, é a essa conclusão que a gente chega, porque ou é um carioca, ou é um paulista, agora carioca de novo. Sempre gente de muito longe.

G. Você participou da II Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

M. Muito bem eu não sei, porque eu fui visitar a minha mãe na Áustria, e quando voltei da viagem tinha um recado na minha secretária eletrônica que dizia assim: ‘preciso falar contigo’. Era a Leonor Amarante, mas eu não sabia sobre o que era. Tentei dar um retorno e nada, nunca conseguia achá-la no telefone que ela deixou. Depois de dois, três meses, ela apareceu aqui no meu atelier, e me convidou. Nós fomos, então, olhar o espaço, onde eu vi aquela casinha, aquela guarita, no meio de uma moita brava, quase escondida no mato, e escolhi esse espaço. Como eu já estava trabalhando com esse conceito de casas, de moradias, escolhi esse espaço.

G. Ela chegou a ver o que você estava fazendo na época? Como vocês chegaram no trabalho que foi mostrado?

M. Olha, eu acho que não chegamos. O que ela tinha visto do meu trabalho eram as duas cadeiras de bronze que estão na Bolsa de Arte. Ela perguntou se eu não poderia fazê-las em tamanho gigante, para botar no espaço público, e eu disse: se tu pagas, eu faço. Mas ela disse que não, que os artistas mesmos tinham que procurar patrocinadores. Decidi não fazer isso. É uma trabalhadeira tão doida, tu passas um ano inteiro chorando atrás de

patrocínio, e eu disse: isso eu não faço, faço outra coisa, ou não faço. Imagina, uma fundição de duas cadeiras de 7 metros de altura! São aquelas cadeiras para sentar metafisicamente, pois são desproporcionais ao corpo humano. Elas só passam a idéia de cadeira, mas de fato tu não podes sentar. Duas, uma em frente a outra, para estabelecer o tal diálogo que não se processa. Não é uma realidade, é uma utopia. Teria sido uma boa idéia, mas nessas condições, não foi possível.

G. O trabalho que você apresentou foi produzido para a Bienal?

M. As casinhas de granito estavam prontas, eu fiz as colunas e ambientei, e fiz aquela de madeira. Mas o convite era assim, o artista tinha que conseguir a verba para o seu trabalho, como convidaram o Mauro Fuke para fazer a tal da espiral, que não tinha verba e ficou muito miúda. Eu não queria fazer uma coisa pequena.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte?

M. Não, não mudou nada por causa da Bienal. O meu circuito de arte é amplo, eu viajo, me informo por internet, por revistas, etc. e tal, não sou movida a modas. Tenho um trabalho constante, se alguém olhar, por exemplo, o meu catálogo, vai ver que eu sou pouco ou não catalogável em modismos ou correntes. Eu tenho uma produção própria que pode às vezes caber numa bienal, às vezes não. Não me deixo influenciar, pelo menos não constato nenhuma influência por ter participado ou não de uma bienal. E as pessoas já me conhecem, já sou macaca velha!

Se eu tivesse vinte anos e tivesse entrado na Bienal, com certeza seria diferente, porque quem nunca tinha sido visto antes, de repente está na bienal, aí há uma mudança. Comigo não aconteceu. Aconteceram comentários assim: ‘puxa que legal aquela casinha, parece

que saiu de uma das tuas pinturas'. Então foi um *déjà-vue* para as pessoas, não foi uma coisa que caiu do céu. É uma ambientação vamos dizer, uma espacialidade que não tinha antes no meu trabalho por não ter tido a oportunidade, mas como eu já fiz as ocas, e elas já foram expostas em lugares públicos, inclusive em frente à Bienal de São Paulo, no MAM, então isso foi uma seqüência lógica, um caminho natural.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, você acha que essa Bienal altera ou pode alterar alguma coisa?

M. Com certeza, acho a Bienal importantíssima porque as pessoas percorrem esse evento, e quanto mais ela é espetacular, no sentido como foi a II mesmo, onde na Usina do Gasômetro teve aquele grande vento cibernético, melhor. Isso são coisas que o grosso da população ainda não tinha visto, de corpo presente. Conhecia de vídeo clipe, de cinema, coisas assim, mas ter entrado nesses ambientes, eu acho muito importante. Porque as opiniões podem ser contra, mas são opiniões que se batem com essa realidade. Tem gente que diz que isso é só para os inseridos no contexto, mas não é, porque todas as escolas vão lá, um monte de gente que não frequenta galerias nem museus vai lá como um passeio de domingo, algo assim, e toma conhecimento de corpo a corpo com uma realidade que às vezes aparece rapidamente na televisão. Podem estranhar, mas cada vez estranham menos, e isso se incorpora à vida da cidade. Às vezes uma coisa dessas que choca a cidade é a coisa mais importante que tem.

Antes as galerias tinham que lutar contra o academicismo, agora não precisam mais. Trocam idéias com o público que vem e diz: 'ah esse cara estava na Bienal, agora está na outra'. O público pode até não gostar, mas já sabe do que se trata.

A gente vê isso quando faz uma exposição, quando muda o enfoque do trabalho. Por exemplo, na última exposição que eu fiz todos os trabalhos eram em preto e branco. As

peessoas gritaram: ‘que barbaridade, onde estão as tuas cores, onde já se viu’. Não vendi um único trabalho durante a exposição mas, no decorrer do ano, todos. Porque existe esse choque inicial, mas com o tempo as pessoas acabam se acostumando. Isso são linguagens, códigos, e isso se aprende como se aprende a jogar futebol. Como em todas as culturas, têm cerimônias que tu ficas olhando e não sabes o que achar, até penetrar na linguagem e nos códigos, e aí tu vibra junto, porque sabes o que está se passando. Com a Bienal é a mesma coisa. Hoje em dia já se discute na cidade, gente do povo, que não é ligada ao circuito da arte, discute se uma Bienal foi mais bem bolada que a outra, se aqueles containers eram mais interessantes do que expor no DC Navegantes, ou do que expor no galpão do Deprc.

Além disso, como essa Bienal não tem um prédio fixo como a Bienal de São Paulo, cada vez um outro segmento da cidade é incorporado. Na I foi aquele prédio da Mesbla. De repente tem que restaurar um ambiente que nem se sabia que existia, e através da Bienal ele se revela ao público. A ocupação desses espaços pela Bienal faz parte da cidade e isso é uma maravilha. Essa Bienal mexe com tudo, mexe com a própria cidade, e dava para fazer mais um monte de coisas que ainda não estão fazendo. Deve ser por falta de dinheiro, pois a verba sempre é curta para tantas coisas, mas dá para ampliar cada vez mais.

G. Por que participar de uma bienal?

M. Porque a gente é convidado. Tu não podes participar porque tu queres. Acho que querer todo mundo quer, mas isso não acontece. A participação numa bienal é por convite, então não tem escolha nem opção. Acho que não tem ninguém que vai dizer: eu não quero. Porque ele se coloca em confronto com todos os outros artistas na ocupação do espaço, porque são espaços aos quais normalmente tu não tens acesso. Por exemplo, eu posso expor uma agulha num espaço incrível, iluminá-la de um jeito que ela encha o espaço, e

isso se aprende. Se aprende a usar esses espaços participando desses mega- eventos, e não expondo numa galeria. Então, acho que o maior desafio é como se apresentar na bienal, e não o quê apresentar numa bienal, porque o ‘quê’ não tem muita importância, o importante é como é exposto.

O grande problema de uma bienal é como ela é montada. Uma montagem bem feita pode levar a bienal ao delírio do público, ou pode matar tudo, como já aconteceu em São Paulo, Bienais de São Paulo já morreram por causa da montagem. Teve uma Bienal de São Paulo que tinha o corredor da morte das pinturas, todas do mesmo tamanho, todas marrons, uma ao lado da outra e em frente à outra e a gente passava no meio. Isso não era expor o artista, era expor a indignação da curadora, que no caso era a Sheila Leirner. Não sei se ela fez um bem ou um mal... não fez um bem, porque todo mundo ficou p... com ela e isso foi discutido até não poder mais. Agora, que tinha lá uns baita de uns pintores que não apareceram, tinha. O que ela queria dizer com isso? que estava com ódio das pinturas? A gente não sabe, mas isso que ela fez foi uma ‘sacanagem’, em função da leitura que ela teve da pintura daquele momento. Injusta para com os pintores como indivíduos, mas quem sabe ela colocou em discussão os caminhos que a pintura tomou naquele tempo. Se tivesse exposto de outro jeito, a leitura da pintura daquele tempo teria sido outra. Mas é isso, nas bienais acontece isso.

G. Onde estão os trabalhos que você apresentou na Bienal?

M. Eles estão num sítio em Gramado, em comodato. Como eu não tinha onde botar, foram para lá, estão lá.

G. Você chegou a mostrá-los novamente?

M. Não, não tem como mostrar, a não ser que seja num grande evento onde tudo seja pago, porque são toneladas. Eu fiz aquelas colunas de granito e botei as casinhas em cima, e isso não é qualquer um que transporta. Achei bonito fazer isso, gostei de fazer essa ambientação na Bienal, mas isso se faz uma vez ou outra na vida, ou acha alguém que compre.

G. E a de madeira?

M. Tá lá em Gramado também. Com a base que foram os trilhos de trem.

Eu poderia mostrar de novo esses trabalhos, mas não por conta própria. Já fiz esculturas grandes em bronze e isso é difícil, é muito caro. Se a gente morasse em outro lugar, numa outra época, num outro ambiente, em Nova York, por exemplo, poderia se fazer muito mais coisas, porque tudo isso custa muito dinheiro. Então, se não tem um mercado que absorva isso, ou uma instituição que pague, como o artista vai ficar? Muitas vezes, a gente não tem nem onde guardar os trabalhos.

Por exemplo, aquela aranha da Louise Bourgeois é uma maravilha, eu gostaria de fazer esculturas daquele tamanho, mas como? Como diz o José Rezende: ‘a gente como artista plástico, ou tem que nascer rico ou tem que casar rico porque se não tá perdido’!

É mais ou menos isso.

Têm um monte de artistas maravilhosos aqui, pessoas que fazem coisas completamente diferentes do que é mostrado nas Bienais, e que não têm como aparecer, e fazer realmente o trabalho do tamanho que gostariam. Isso é lamentável.

Mas existem livros que contam a história não como é contada oficialmente, e sim pelo outro lado, como aqueles dois volumes da História da Vida Privada, e assim poderia também ser escrita a história das artes que aconteceram fora desses grandes eventos.

Porque existem artistas comparáveis ao gênio do Corpo Santo, desconsiderado na sua época e hoje uma figura *cult*. Um dia quem sabe.

O que se passa hoje no circuito de arte é muito igual no mundo inteiro, e isso já está sendo contestado.

Um dos curadores da Documenta, Okwui Enzowor, disse que não agüenta mais passar pelos museus e ver a acomodação do modernismo, porque isso que a gente vê por aí é uma consolidação do modernismo. Ele disse: “eu quero ver as rupturas, as fendas, as frestas, as coisas que não apareceram ainda, e eu quero agora me dedicar ao ensino”. Sem falar nas galerias, que ele chama de monstros, como os museus. Se até os próprios grandes mestres desses eventos chegam a essas conclusões, é porque existe o outro lado. É tudo um pêndulo, ‘O Pêndulo de Foucault’, ora vai para lá, ora para cá.

Então a gente não sabe como continua, mas se eu fosse curadora de uma bienal, faria tudo completamente diferente. Sempre se fala que tem que levar o entendimento das obras ao grande público. Eu faria só oficinas, uma depois da outra, onde os artistas ficariam dois meses – pagos obviamente – produzindo, seja lá o que for, não restritivo a nenhuma técnica, mas produzindo. E não só o produto final.

O produto final não é tão interessante quanto o caminho percorrido, e isso eu acho que tinha que se mostrar. Com isso poderia se revitalizar essas coisas que são chamadas de mortas.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul como instituição?

M. Acho que de repente começa a existir uma outra visão. A Lia Menna Barreto já fez a tal da “Fábrica” e isso foi uma coisa fantástica. Nesse sentido eu espero que se faça a passagem da arte para a população. Esse é o sentido da Bienal, não é um sentido de compradores, para isso têm as feiras de arte, a bienal é outra coisa. A Bienal é também os

artistas se conhecerem mutuamente, discutir a feitura, e assim um poder ver como o outro trabalha, seria bem mais interessante do que nem se encontrar.

Nessa que eu participei e entrei nas entranhas da montagem, pude perceber que os artistas não têm um espaço de confraternização, isso é uma falha da Bienal. É cada um por si, mais ou menos assim. A montagem é muito rápida.

A bienal do Super Frango queria isso, que os artistas pudessem se conhecer, trocar idéias, e de repente até fazer alguma coisa juntos.

A Bienal ficou um jogo de gigantescas idéias dos curadores. Na realidade, os curadores ultimamente utilizam os artistas como material. Como eu uso pincel e tinta, o curador, que também é um artista, digamos assim, usa os artistas que ele escolhe de acordo com o que ele tem na cabeça para exemplificar sua idéia. Então, por exemplo, a idéia da Transversal do Alfons Hug eu achei genial, gostei muito, mas ele se apresentou como um artista. Depois ele fez a Bienal de São Paulo que foi considerada por todos um fracasso, outra obra do artista. Nem todas saem bem.

Esses curadores, de repente eles têm que voltar e ver o que realmente se passa. Entrar na efervescência das idéias, e não conceber uma idéia que é de uma pessoa só e aplicá-la. Porque assim o mundo das artes se resume a cinco ou seis curadores, que são sempre os mesmos, porque ora o curador da Documenta está em Nova Iorque, o de Nova Iorque está na Austrália e assim é com todos, e aí fica muito reduzido o imaginário das artes, porque são sempre os mesmos artistas que eles chamam.

E daí aquelas mortes que os curadores declaram pelo jeito que eles expõem a arte. Eles declaram a morte da pintura a cada cinco anos, mas ela não morre.

G. Você chegou a conhecer o Fábio Magalhães, o curador geral?

M. Mais ou menos, mas não direito. O que eles falham nas Bienais, eu acho, é em não fazer uma festa de arromba para os artistas se conhecerem, os que participam da Bienal e os da cidade. Isso não está previsto porque os jantares são sempre para os empresários, para a cúpula.

G. Mas a sua conversa foi mais com a Leonor do que com o Fábio?

M. Eu não tive nenhuma conversa nem com um nem com o outro, não passou de: oi, tudo bem.

G. O que você acha da relação da Bienal com os artistas, como instituição, até em termos de *pro labore*?

M. Isso tinha que ter, o *pro labore*, porque tu não consegues realizar as idéias em espaços gigantescos sem subsídios, fica tudo aquém. Não se pode fazer uma Bienal e não arcar com o mínimo das despesas. A minha única despesa paga foi o transporte das obras de volta, mas o resto foi uma grana preta. Em São Paulo, às vezes tem uma ajuda aos artistas às vezes não. Nas duas vezes que eu participei da Bienal de São Paulo, nada recebi.

Já no momento da confecção das peças que vão para a exposição, se há ou não um *pro labore*, tu pensas grande ou pensas pequeno. Tu pensas de acordo com o teu bolso, tua conta bancária. Mas como os funcionários têm super-salários, os artistas deveriam receber alguma coisa também, porque sem os artistas não existiria a Bienal.

Mário Ramiro



Mário Ramiro
Círculos de influências, 2001.

Mário Ramiro (Taubaté, SP, 1957). Vive e trabalha em São Paulo.

Entrevista realizada em 05 de junho de 2005.

GABRIELA. Você participou da III Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

MÁRIO. Eu participei da área de performance. Quando eu voltei da Alemanha, estava com muita vontade de fazer coisas. Fui para Porto Alegre em agosto de 2000, e nos dois anos que fiquei lá eu agitei, fiz tudo o que podia. E o que contribuiu foram duas coisas: o fato de eu ter ficado muito tempo fora do Brasil, e de estar morando em Porto Alegre. Eu

fiz alguns trabalhos lá que, eu acho, chegaram ao conhecimento principalmente da Leonor Amarante, que foi a vice curadora daquela Bienal, e do Fábio Magalhães, pessoas que eu conheço há vinte anos.

Não sei exatamente como o meu nome foi cogitado para aquela história da performance, porque eu não sou artista de performance. Embora, quando eu tinha um grupo junto com o Rafael França, o nosso trabalho, que era um trabalho ligado à intervenção urbana, sempre foi confundido ou sempre foi visto também como uma derivação da performance.

De qualquer forma, esse convite acabou sendo muito pertinente porque o meu ex colega de grupo, o Udinilson Júnior, também foi convidado para participar dessa série de performances no Hospital São Pedro. Então, para nós, aquilo foi uma espécie de uma reunião de novo dos três integrantes do 3nós3, porque nessa mesma Bienal houve a retrospectiva do Rafael França. Estava o Rafael expondo no Memorial do Rio Grande do Sul, e o Udinilson e eu fazendo as nossas performances no Hospital São Pedro. Foi uma boa coincidência para a nossa história pessoal.

G. Como você chegou na performance que foi apresentada na Bienal?

M. Na minha participação em Porto Alegre uma das coisas com a qual eu me envolvi foi ter virado delegado das artes visuais, dentro do Orçamento Participativo. (...) Estava muito envolvido com a questão não só dos interesses dos artistas, mas comecei a me sensibilizar muito com os catadores de papel na rua. Tanto que eu tentei desenvolver um sistema, era um projeto dentro da minha aula de escultura no Instituto de Artes, que era fazer um detector de metais barato para que essas pessoas não precisassem ficar abrindo os sacos de lixo e procurando metal. A idéia era fazer isso e trocar por papelão, que é um material que eu uso para fazer maquete. Acabou não dando certo, mas eu me sensibilizei muito com isso. Eu morava na Av. Independência, numa região que tinha muitos carregadores, e eu

via muitas mulheres com crianças dentro do carrinho. Então quando eu inventei essa performance – essa ação da qual eu não fiz parte, só dirigi –, a minha primeira idéia foi fazer alguma coisa com essas pessoas. A idéia de ter sempre uma pessoa que está indo para a rua trabalhar com a família no carrinho, foi mais ou menos o gancho que eu encontrei para colocar aquelas pessoas lá. Era sempre um homem ou uma mulher empurrando um carrinho com outro dentro, que ficavam girando em círculo durante 15 minutos, meia hora. Foi uma coisa bem confusa até para mim na época, porque eu tinha acabado de fazer uma exposição na galeria Obra Aberta, onde tinha instalado um robô, que eu vi na loja Ferramentas Gerais. Era um robô bonito, só um braço que fazia uma puta coreografia. Eu consegui esse robô emprestado, botei na Obra Aberta e ele ficava pegando uma série de esculturas de plástico de uma estrutura a direita e transferindo para a esquerda, e vice versa, esse era o jogo. Isso, para mim, parecia muito um tipo de atitude que às vezes os curadores têm, os curadores sempre estão pegando uma obra de um artista aqui, botando ali, então esse movimento também é circular – lá era só linear, mas na verdade o movimento dentro do robô era randômico. Como eu não tinha um robô para botar na Bienal, eu chamei um aluno meu que é um performer lá de Porto Alegre. Ele começava a performance distorcendo um som de guitarra, quando as pessoas começavam a girar ele deixava a guitarra e fazia esse papel de robô, que é de novo a coisa do gesto repetitivo e que tem a ver com o que essas pessoas fazem na rua. Dependendo de onde você mora, você sempre encontra o mesmo catador de papel, às vezes você vê ele duas vezes por dia, então são trabalhos bem circulares.

G. Os carrinhos usados na performance foram projetados por você?

M. Não, todos os carrinhos a gente conseguiu com a produção da Bienal. Eu construí o móvel com restos de gaveta. Tinha um lixo enorme lá, de móveis do hospital mesmo, fui

pegando as gavetas e com elas fiz dois móveis, fiz uns objetos de isopor, uma coisa bem tosca, e era isso que esse performer ficava manipulando. Eu queria que os carregadores levassem os carrinhos deles, mas não foi possível. Consegui uma grana, eles ganharam cachê naquela noite, mas os carrinhos eu não consegui. Eram catadores de papel mesmo, e foi através da igreja que tem ao lado desse hospital que eu consegui o contato com essas pessoas. A gente fez uma reunião onde eu expliquei didaticamente o que era isso, se eles não iam ficar incomodados com uma exposição dessas, e eles toparam.

Foi o mínimo que eu consegui me aproximar dessa classe de pessoas que vivem na cidade e que me tocaram muito. Foi a minha volta para o Brasil – eu vinha todos anos para cá –, mas conviver com isso me tocou muito. E, nas entrelinhas do texto, onde eu morava tinha muito louco, doido mesmo, na rua. Eram duas coisas que sempre estavam cruzando o meu cotidiano, os loucos que moravam nas imediações, e os catadores de papel. Daí os caras vão fazer uma noite de performance num hospício! Foi um trabalho bem psicológico, embora as pessoas pudessem achar que era uma coisa meio social, mas foi um negócio, para mim, de fundo muito psicológico. A gente nunca bota isso no texto do catálogo, mas foi.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte?

M. Não, acho que não alterou em nada – esse tipo de coisa a gente só pode especular. Na verdade, acho que só mostrou que eu – como outras pessoas da minha geração e até uma moçada mais nova –, não sou um artista de uma mídia só, não trabalho só com vídeo, ou só com escultura, há muito tempo venho transitando entre as mídias. Antigamente isso se chamava artista multimídia, mas não no sentido que multimídia tem hoje. Então acho que, se a Bienal deixou alguma coisa, pelo menos mostrou o quanto eu posso realmente

transitar entre as formas que a gente tem disponível para o nosso trabalho. A gente sempre tem que arriscar, aquilo foi um puta risco, eu nunca tinha feito um troço desses, nunca tinha dirigido um grupo de pessoas não-artistas, ou um performer. Na verdade, eu trabalhei muito com o acaso, e quando a gente faz coisas dessa natureza, a gente sempre fica um pouco inseguro, nunca sabe se vai dar certo, você não tem um controle total sobre a estética da coisa, sobre o conteúdo da coisa, isso vai ficando claro, às vezes, com o passar do tempo. Então para os meus amigos, para as pessoas mais próximas, acho que só foi mais uma afirmação desse caráter experimental. Agora, que tenha mudado alguma coisa no circuito, acho que não. Porque eu não cheguei a ficar tempo suficiente em Porto Alegre para marcar uma posição dentro da cidade. Eu comecei bem, fiquei muito a fim de fazer muita coisa lá e deu para fazer bastante coisa. Se eu tivesse ficado mais tempo talvez pudesse sentir mais, talvez eu pudesse ser convidado para fazer mais performance desse tipo.

G. Em relação ao circuito de arte do Rio Grande do Sul, você acha que essa Bienal altera ou pode alterar alguma coisa?

M. Acho que sim, acho bem importante você ter essa Bienal lá. Você deve saber, eu morei no Brasil até 1990, os anos 90 eu passei todo fora, mas eu lembro muito bem que tinham exposições que aconteciam em São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Buenos Aires. Quer dizer, esse circuito das artes visuais meio que passava por cima de Porto Alegre. E quando eu fui para lá, percebi que a cidade estava fervilhando. Quer dizer, quando você está lá parece que não acontece muita coisa, porque você não pode comparar Porto Alegre com São Paulo, uma cidade de 10, 15 milhões de pessoas, ninguém sabe quantas pessoas têm aqui, mas em número de habitantes, Porto Alegre é do tamanho do bairro de Pinheiros.

A minha impressão, como alguém que já tinha muita relação afetiva com o Rio Grande do Sul, primeiro pelo Rafael França e segundo por todos os artistas de lá que ainda hoje moram em SP e muitos que voltaram, artistas que eu acho que são os mais bacanas da minha geração, foi muito boa. Quando eu morei lá, vi aquela cidade com a Bienal, tive a sorte de ver um evento feito pelo Raul Mourão, o *Free Zone*, vi um monte de exposições na cidade, conheci o Torreão, fui convidado para expor lá, escrevi um texto sobre a Regina Silveira que expôs lá, quer dizer, um lugar onde acontecem coisas.

Você sempre pode dizer que poderia acontecer muito mais, mas eu acho que Porto Alegre concentra no sul do Brasil um pólo de música e artes visuais. (...) Acho que é um lugar com um potencial muito grande, e as pessoas precisam acreditar no lugar, e não achar que em Porto Alegre não acontece nada, que o negócio é ir para São Paulo ou para o Rio de Janeiro. Eu sempre fui um pouco contra esse tipo de coisa, acho que a gente tem que dinamizar os lugares onde a gente está. Tem uma estrutura muito receptiva lá, (...) eu me senti muito ativo, foi uma cidade que me recebeu muito bem, e essa recepção eu correspondo em termos de trabalho. Então eu acho que a existência dessas coisas todas contribui sim para você formar circuito de arte, agora, tem que ter mercado. Tem que ter empresas que acreditem nisso, que invistam nisso, como agora vocês vão ter um dos museus mais bacanas das Américas, porque tem o apoio daquela grande empresa Gerdau. E o público consumidor de arte, que é uma certa elite endinheirada que tem lá também, digamos assim, precisa ser formado.

G. Por que participar de uma bienal?

M. Uma bienal tem duas funções, pelo menos essas que a gente tem visto seguem esse modelo. Uma bienal procura – e isso é um trabalho que os curadores têm sempre que pensar o que é – como fazer com que obras que vêm do Mercosul, por exemplo, possam

ser expostas de maneira a dialogar entre si. Mostrar que você tem problemáticas em comum sendo tratadas, que você tem uma estética da época sendo trabalhada, ou que você tem uma tendência política, conceitual, uma tendência individualista ou de grupo, quer dizer, que coisas são essas que estão acontecendo que você pode mostrar numa bienal. E uma bienal serve também como uma espécie de museu que você não tem na cidade, onde se trazem obras que são importantes para uma certa leitura da história. Esse é o padrão, digamos assim, convencional, é um papel que as bienais cumprem e que, se é bem feito, é muito bem vindo também.

Agora, a gente como artista, se você é convidado a participar de uma bienal, hoje em dia isso mostra que a sua obra está tendo uma certa repercussão no circuito, que você faz um determinado trabalho que está sendo notado por um pensamento que está aí, predominante no nosso circuito de artes visuais.

Então, primeiro eu acho que é uma espécie de reconhecimento do trabalho, e não deixa de ser um espaço onde você pode experimentar. No meu caso, naquela pequena participação que eu tive, foi exatamente isso, usar aquela estrutura para conseguir dinheiro para pagar aquelas pessoas, para conseguir o material. É um espaço que te possibilita experimentar alguma coisa. (...) Então é muito bacana você ter estrutura, ter produção, ter dinheiro, para investir numa nova experiência de trabalho. E grana para produzir é sempre o problema dos artistas.

Se você é convidado a desenvolver um trabalho para uma exposição, independente da questão temática, isso é diferente do que pedir um trabalho de encomenda. (...) Eu vejo isso de uma forma muito positiva, como uma possibilidade de ocupar um espaço, experimentar uma idéia que talvez, em outra circunstância, você não faria. E de arriscar também, porque é muito bacana poder usar uma puta de uma estrutura, seguindo um pouco a linha dadaísta, surrealista, para criar engodo. São poucos artistas que têm colhões para fazer isso, mas é

muito bacana se deparar com um cara que usa toda uma estrutura, todo um artefato de uma instituição, para produzir um engodo.

G. A relação entre a instituição e o artista na Bienal do Mercosul foi ok?

M. Sinceramente, não, foi terrível.(...) A gente sabe como é difícil fazer essas coisas, mas acabou não tendo um diálogo, e esse é sempre um problema das grandes exposições. Porque você acha que, às vezes, por você conhecer a pessoa vai ser diferente. A Ana Helena (Curti), produtora da bienal naquela época, eu conheci nos anos 1980, e uma vez tive que ir ao escritório dela para reclamar, já que eu era delegado das artes plásticas também, porque estava acontecendo uma injustiça. Os artistas que vinham de fora ganhavam uma diária, e eu fiquei sabendo que os da cidade não ganhavam nada. Fui lá discutir isso, criar caso por esse tipo de coisa. Aí você vai ver que tem toda uma estrutura que não te diz respeito.

Então não foi legal porque, quando você encontra pessoas que você já conheceu no passado, onde todo mundo estava lutando para conseguir um lugar, é muito decepcionante encontrá-las vinte anos depois e ver que a estrutura é maior do que as relações, que você não consegue fazer as coisas da melhor maneira possível.

Por exemplo, eu achava importante que tivesse uma vídeo documentação do meu trabalho, porque uma performance tem que ter documentação e eu nunca recebi material nenhum disso, não sei o que tem. O que eu tenho foi um amigo que gravou, e é tudo. É uma pena a gente ver que as coisas são feitas, as condições são criadas, mas aquilo que você como artista, você como curadora procura fazer, que é colocar as coisas para funcionar, para as coisas dialogarem, criar uma condição de trabalho, isso, nesses grandes eventos, você sempre perde a corda, sempre escapa da sua mão, então a gente tem que reinventar isso.

(...)

Enfim, as pessoas são colaboradoras, o pessoal de baixo escalão, todo mundo dá o sangue, está ali correndo, tentando resolver tudo, mas a super estrutura fica meio isolada, e daí você questiona, que porra de curadoria é essa? Que negócio é esse? Que é isso de curadoria, que invenção bacana essa?!

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul como instituição?

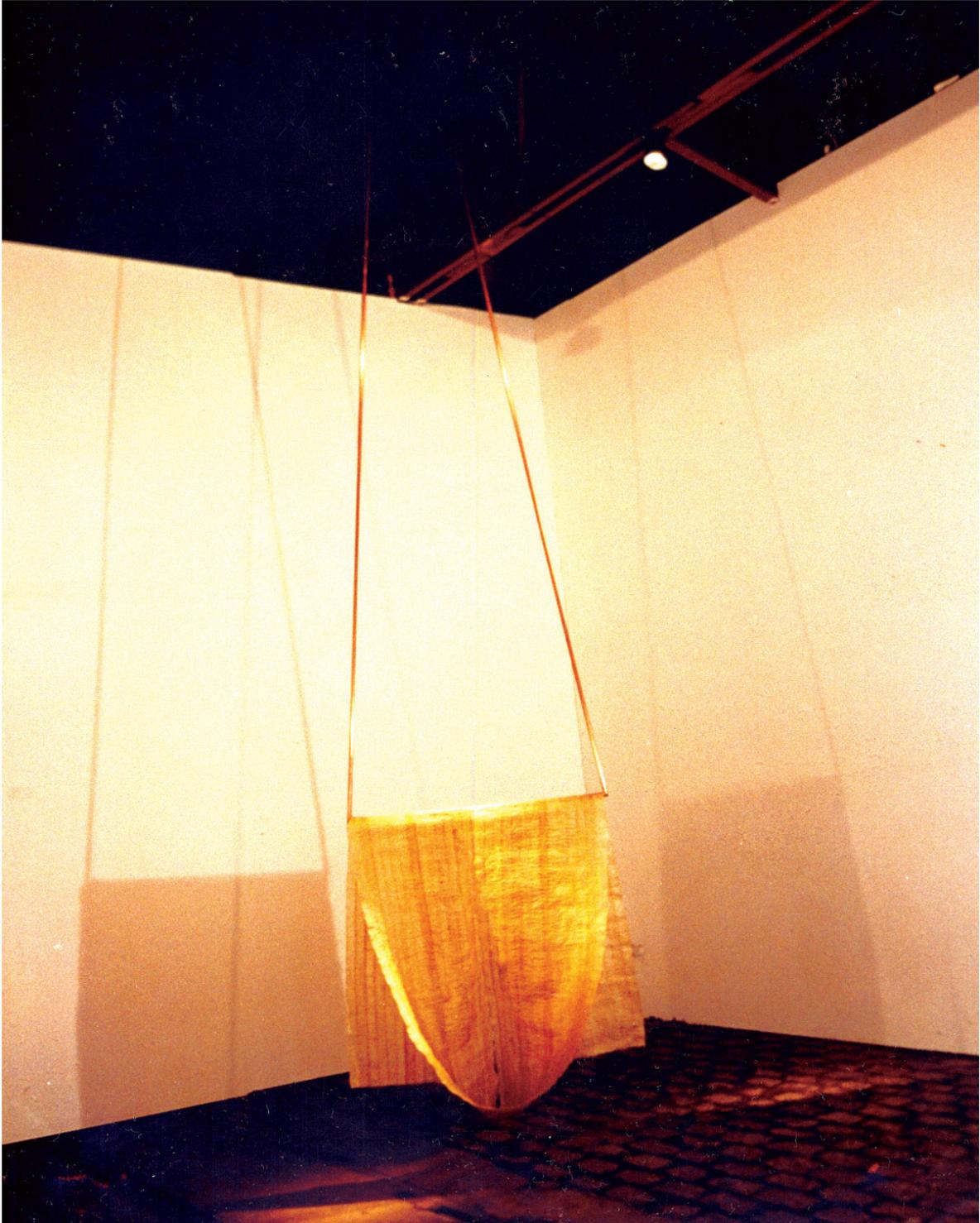
M. Acho que o que a gente pode esperar da Bienal é respeitabilidade. Tomara que o Paulo Sérgio (Duarte), um cara que eu respeito muito, possa criar uma respeitabilidade para aquele evento, para você ter esse pólo no sul do Brasil, esse pólo importante das artes visuais. (...) Que a Bienal atraia pessoas do Brasil e de fora para Porto Alegre e que percebam que aquela é uma puta região diferente de todo o Brasil. Quer dizer, que você tem uma outra cultura lá, que você pode ter, ao lado do futuro museu Iberê Camargo, um grande evento internacional de artes plásticas. Que possa fazer um balanço também com a própria Bienal de São Paulo. Eu acho muito importante que a Bienal do Mercosul ofereça um contraponto de modelo, de coisas que vão estar sendo mostradas lá. Você vê até um jogo de forças aí, porque não é legal quando você tem domínio de mercado. Acho muito importante que uma outra cidade grande no Brasil se aventure nisso. Como é importante que o MAC-RS saia – e talvez a Bienal faça com que as autoridades locais, com que a burguesia local se toque disso. Isso mostra o quanto o circuito pode crescer, pode se expandir, marca uma posição no sul do Brasil, mostra que nem tudo se concentra em São Paulo. Eu acho que a cena é interessante, a gente precisaria fazer uma campanha estadual, nacional, para criar pólos, que é o problema de lá. As pessoas vêm para São Paulo por falta de mercado, eu voltei para cá porque estava correndo o risco de ficar sem ter o que fazer lá.

Agora a Vera Chaves inventou a fundação dela, que é uma puta iniciativa de uma pessoa que vem trabalhando com o circuito, que já tentou fazer mil coisas, criou o espaço NO, criou a galeria Obra Aberta junto com o (Carlos) Pasquetti.

Então você vê, tudo depende de pessoas, acho que a gente tem que considerar isso: as pessoas é que são o mais importante, tem que criar uma rede com as pessoas. O estado, as instituições, isso a gente não entende, isso é uma contingência que flutua tanto, você nunca sabe para onde essas coisas vão, o que essas pessoas querem. Então eu acho que o circuito crescendo assim é bacana porque cria mais espaço para gente poder manobrar, nós como pessoas que têm livre iniciativa.

G. Você conheceu o Fábio Magalhães, tratou com ele alguma coisa?

M. Com o Fábio não, porque eu acho que ele era responsável pela parte internacional. Na verdade, a relação foi mais com a assistente, com a Leonor. O Fábio eu só encontrei na abertura. O que rendeu lá também foi a retrospectiva do Rafael França. Eu escrevi um artigo para o Zero Hora mexendo um pouco em cima daquilo, porque no meu ponto de vista aquilo foi uma puta enjambrada, mas fora isso não tinha mais nada.

Martha Gofre

Martha Gofre
Sem título, 1999.

Martha Gofre (Pelotas, RS, 1973). Vive e trabalha em Pelotas.

Entrevista realizada em 20 de maio de 2005.

GABRIELA. Você participou da II Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

MARTHA. Na verdade, no meu caso, não foi um convite no sentido de que tu és chamado para participar. Na edição da Bienal que eu participei, a Leonor Amarante esteve em Pelotas conversando com alguns artistas indicados pelo Daniel Acosta. A Leonor conhecia ele ou o trabalho dele, fez um contato, e o Daniel chamou um número de pessoas que ele achava que poderiam ser interessantes para mostrar seus trabalhos. Era um grupo bem amplo, pessoas de várias áreas, pintura, gravura, desenho, fotografia, etc. Eram artistas que ele conhecia e a gente fez essa conversa com ela.

Eu levei um portfólio, ela olhou, conversou a respeito do que eu estava pensando com aqueles trabalhos, perguntou se eu teria coisas que derivariam dali, acho que já numa intenção futura caso eu fosse chamada. Eu disse que sim, que tais e tais coisas estavam me interessando naquele momento. Depois disso teve um tempo de espera, acho que ela foi visitar outras cidades, e daí foi divulgada a lista dos artistas que participariam daquela edição. Eu fiquei sabendo pelo jornal.

Ela levou os portfólios, conversou talvez com os outros curadores sobre o perfil da Bienal, o que eles queriam mesmo, e depois saiu a lista. Não foi aquele convite “você está sendo convidado”. Foi feita a apresentação do trabalho, e eu acabei sendo selecionada.

G. Como foi definido o trabalho que você mostrou na Bienal?

M. Aquele trabalho foi feito para a Bienal. Ele não constava no portfólio que eu mostrei para a Leonor e tampouco eu já tinha elaborado este trabalho na minha

cabeça. Para mim o que existia era, a partir das obras que eu mostrei, feitos com determinados materiais, a condição pessoal de não fugir daquilo. Eu estava com o pensamento voltado para aqueles trabalhos que eu apresentei no momento da conversa.

Aí, uma coisa super interessante que aconteceu, foi que nós fomos convidados, depois que saiu essa lista, para ver o lugar em que iríamos expor. A gente visitou os galpões, que na época ainda estavam com armários, com papeis, tudo abandonado. A partir da visão desse lugar é que surgiu o trabalho. Então, eu tinha uma relação com os materiais que eu vinha trabalhando, como a tripa seca ou o cobre, e acabei utilizando-os no trabalho da Bienal. No meu confronto com o espaço, surgiu a vontade de fazer uma coisa que dialogasse com aquela dimensão, para aqueles galpões. De modo rápido, foi assim que aconteceu.

G. Você chegou a conversar com a Leonor sobre o que seria mostrado?

M. Não, isso não foi conversado anteriormente. Se eu não me engano, tinha um prazo para o artista apresentar a idéia do trabalho porque eles tinham que ter uma base para o orçamento. Eles lidavam com um X de grana para cada artista, para custear o trabalho. Eu mandei um desenho e isso recebeu uma aprovação. Não lembro com certeza, mas a partir dessa aprovação eu fui realmente definir o que seria exposto. O projeto era uma primeira idéia que eu tive que adaptar, descobrir como realizar, e aí cheguei no que eu iria apresentar. Mas isto se deu livremente, num amadurecimento pessoal, não teve nenhuma intervenção.

G. Você conheceu o Fábio Magalhães?

M. Não, não conheci.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte do Rio Grande do Sul?

M. Em relação ao meu trabalho não que tenha transformado, acho que foi um passo super importante porque eu era bastante jovem quando participei da Bienal.

Eu já tinha participado de algumas exposições, algumas legais, importantes para mim como o projeto Macunaíma no Rio de Janeiro, mas ainda assim eram duas ou três coisas pequenas feitas aqui ou em Pelotas. E aí, quando acontece um evento que tem essa dimensão, ele pode gerar um amadurecimento para o trabalho e para visão do artista, dado o peso de tal evento e a repercussão do trabalho sendo mostrado ali.

Em relação ao circuito, eu não sei se mudou, mas esse amadurecimento, por sua vez, engendra um outro olhar para o circuito. A gente começa a pensar porquê as coisas acontecem, e até que ponto às vezes está se fazendo um trabalho legal que não está sendo visto, ou, que existem trabalhos que não são tão legais e estão em evidência. Na verdade é um amadurecimento nesse sentido, em começar a observar essas relações. E isso acaba sendo gerado por confronto, tu estás ali, as pessoas te falam do teu trabalho e tu ficas pensando em como as coisas se colocam.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, você acha que essa Bienal alterou ou pode alterar alguma coisa?

M. Acho que alterou e que só tende a aumentar essa diferença positiva que ela criou. Porque, por mais que a gente queira que não seja assim, por mais que exista uma movimentação, que existam outras coisas acontecendo, há o eixo Rio - São Paulo, São Paulo muito forte. Eu acho que a Bienal, de tanto em tanto tempo, exercita um olhar para as coisas que estão sendo feitas em arte de modo geral, na produção e nas discussões que são geradas.

A Bienal também é um espaço para se observar o que está sendo feito e se discutir a partir disso. Toda a grande exposição amplia tais discussões porque dá corpo para elas, a partir dos trabalhos que são selecionados ou ainda, de como eles estão dispostos, entre outros aspectos apontados ali, naquele contexto que é montado. Uma bienal permite, pelo seu recorte (dimensão e duração), discutir coisas que tu estás realmente vendo, convivendo e observando, e nisso vão sendo testados os espaços expositivos, a produção em geral de arte, a produção gaúcha e brasileira também, então isso sempre alimenta. Eu acho que a Bienal refaz esse olhar que é vital para focar uma discussão mais profunda sobre arte, deslocando e misturando tanto olhares quanto idéias, desfazendo certos limites geográficos, através dessa relação.

G. Por que participar de uma bienal?

M. Eu acho que é importante. A primeira pergunta seria ‘por que expor?’, antes de ‘por que participar da bienal?’

Acho que sempre é bom expor para ver como o teu trabalho funciona, como as pessoas o vêem, para perceber as discussões que ele gera. Acredito que, sobretudo, o importante é expor, e aí eu perguntaria por que não expor numa bienal? Se é uma mostra que, bem ou mal, mobiliza mais pessoas do que uma exposição comum. As pessoas que normalmente não vão a uma exposição vão a uma bienal. É uma chance do trabalho ser visto e de isso causar algum tipo de informação para qualquer pessoa. Então eu acho que sim, que é importante expor, e também na bienal. Eu acho que qualquer exposição que movimente esse olhar, que é o que o artista quer – não só mostrar, mas poder discutir sobre o que ele está mostrando, que é o grande sentido de estar expondo –, é positiva. A Bienal então salienta isso.

G. O trabalho apresentado na Bienal foi exposto novamente?

M. Não. O trabalho era uma espécie de balanço, uma estrutura triangular que se movimentava levemente, sustentando uma manta em tripa seca, que tinha um desdobramento, graças a esta sustentação, de plano a volume. O trabalho então guardava uma correspondência com o pé direito do espaço expositivo, que era mais ou menos de cinco metros.

O que aconteceu foi que na época, depois que terminou a Bienal em Porto Alegre, teve a Bienal itinerante, e esse trabalho foi convidado a participar dessa mostra em Caxias do Sul. No entanto, para esta participação foram alteradas as medidas desta peça que articulava a manta no espaço, deste balanço em cobre.

G. Esse trabalho participou da Bienal itinerante e foi modificado pela Bienal, é isso?

M. Sim. Na verdade eles me ligaram, perguntaram se poderiam diminuir a peça porque o pé direito era menor e tal. Eu tinha entendido que era um pedaço pequeno, o que não alteraria as proporções e relações do trabalho em si. Inclusive isto foi reforçado neste momento. Infelizmente, quando eu recebi o trabalho de volta, percebi que o pedaço cortado não tinha sido tão pequeno. Não sei como o trabalho foi apresentado, não recebi fotos dessa montagem.

O projeto da Bienal itinerante daquele ano queria justamente tentar essa abrangência, de mais pessoas verem as obras, mas no meu caso não funcionou. Este é um ponto bastante complexo.

O que não foi entendido é que era muito importante que o trabalho fosse numa escala maior, essa idéia de algo maior que o corpo, bem mais longo, porque tinha a ver com uma sensação de leveza, não sei então como ficou. Acho que faltou um certo respeito, pelo trabalho, em resguardar a idéia original.

Enfim, como ele está não dá para reapresentar; aliás, o próprio corte realizado na peça, foi mal executado. Dá para reeditar, fazer da mesma forma, recuperar o tamanho inicial para ter essa leveza, que era algo que me interessava, a partir desse material mais orgânico, equilibrado sobre um anteparo, que permitia um deslizamento para o olhar desde o alto.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul, como instituição?

M. Não espero nada, porque eu acho que quando se reúne um grupo de pessoas, sob uma instituição, para produzir uma grande mostra e as atividades que estão associadas a ela, é isso mesmo. Existem limites que são inerentes ao tipo de exposição. Dentro deste recorte, não entendo o que eu poderia esperar.

Mauro Fuke



Mauro Fuke
A escada, 1999.

Mauro Fuke (Porto Alegre, RS, 1961). Vive e trabalha em Eldorado do Sul.

Entrevista realizada em 25 de abril de 2005.

GABRIELA. Você participou da II Bienal do Mercosul e vai participar da V. Como foi o primeiro convite?

MAURO. Eu recebi a visita da curadora adjunta, Leonor Amarante, e ela me pediu um projeto grande, para uma área grande que ainda não tinha sido definida. Eu fiz um projeto grande com os custos e tudo, só que chegou na hora e não tinha verba. Isso foi complicado. Eu tive que ir atrás de verba, fiz lei Rouanet e tudo o mais, fui atrás das empresas, de patrocínio, e daí consegui fazer o tal projeto, mas tive que reduzir um monte a escala, acho

que pela metade, por falta de verba. O projeto inicialmente era para ser feito no Largo Glênio Peres, em frente ao Mercado Público. Era uma estrutura que deveria ter uns 15 metros por 6 metros de altura. A verba que eu consegui para fazer o trabalho era a metade do que eu precisava, aí fiz um projeto menor.

A idéia dessa escultura surgiu a partir de uma escultura que eu já tinha feito em madeira. Naquela época, eu estava pensando muito nessa questão de eu não efetivamente realizar, digamos assim, a parte criativa do trabalho. O projeto era uma escada, e eu parti de um degrau de escada padrão, que se usa habitualmente, com as três dimensões: largura, altura e profundidade do degrau. Com essas três dimensões determinadas, eu coloquei esses dados numa planilha de cálculo e defini algumas variáveis. Variáveis para trabalhar com PA e PG. PA, progressão aritmética, e PG, progressão geométrica. Daí, numa planilha de cálculo, o computador vai calculando uma seqüência de números em cima daquelas constantes. Isso gera um monte de números, e a partir desses números eu construí uma escada, que eu não sabia que conformação ia ter. Aí monta-se esses dados em um programa de computador que gera aquele volume todo. O trabalho então, é um pouco discutir a questão da autoria, discutir criatividade, discutir essas coisas.

Esse projeto advém um pouco também do meu interesse, naquela época, pelos minimalistas americanos Sol Le Witt e Carl Andre, que tinham um raciocínio, digamos, bem simples. O meu já é um pouco mais sofisticado, mas o deles era super simples, e eu buscava essa simplicidade de raciocínio dos minimalistas no meu trabalho, porque o meu trabalho era muito complicado, era muito cheio de coisas, e eu estava tentando dar uma limpada nele. E aí fui ler alguma coisa principalmente sobre esses dois artistas. Eles eram tão simples que os trabalhos chegavam a ser meio ridículos de tão simples. Só uns quadrados, umas placas quadradas no chão que se repetiam numa outra galeria, usando

pouco material. Eu estava pesquisando e pensando sobre essas coisas, e daí fiz esse trabalho.

G. E o convite para a V Bienal?

M. Na V Bienal, a curadoria também veio falar comigo, mas eles tinham uma idéia mais clara sobre o que eles pensavam em apresentar, de como queriam que os artistas pensassem o espaço a eles destinado, que é ali na orla do Guaíba. Me foi dito que o curador gostaria de uma coisa mais participativa e não tão impositiva para as obras permanentes e temporárias. Obras que vão ter uma escala maior do que se apresentadas em um lugar fechado.

E é uma coisa que eu andava pensando já nos trabalhos públicos que fiz anteriormente. Porque, quando tu és convidado para fazer um trabalho público, na verdade tu impões determinada escultura, determinada obra, para um público que não pediu ou não participou daquela escolha. Eu sempre pensava nisso, dessa imposição não ser tão agressiva, de haver uma certa gentileza da parte do artista em apresentar alguma coisa para um público que, a princípio, não participou daquela criação, ou da escolha de determinada obra. E isso veio bem a calhar com o que eu estava pensando a respeito dessas coisas.

Bom, daí esse trabalho também tem um pouco a ver com a escada, porque também não é um volume que eu vou efetivamente determinar, que eu vou criar. É um volume que um pouco vem de um programa de computador – não é bem um programa, é um procedimento de computador chamado fractal, que pensa a teoria do caos, um pouco dessas coisas que são para simular terrenos. Então, na verdade, não sou eu que estou criando aquele volume, eu entro com determinados números, variáveis, no computador e ele gera um volume. Daí eu defini algumas coisas, não está bem claro ainda, mas é um pouco isso, o volume que vou apresentar não é um volume que eu efetivamente criei, é um programa de computador

que está gerando e, posteriormente, conforme for, vou mexer nos números até vir um volume mais ou menos apropriado ao terreno que a obra vai ficar. Mas isso ainda não está definido, só sei mais ou menos como eu vou fazer.

G. Onde está o trabalho da II Bienal?

M. Ele é de um colecionador. Eu tive que vender porque não tinha dinheiro para mais nada! Eu fiquei tanto tempo envolvido naquilo, ele foi feito em Caxias, então eu tinha que ir até lá para controlar a execução da obra, porque cada degrau é um degrau diferente. Tinha um projeto de engenharia para poder executar cada degrau com aquele material, e agora ele está num depósito. O cara que comprou está vendo um local para colocar o trabalho.

G. Você já tinha trabalhado com esse material antes?

M. De uns tempos pra cá, o fato de eu trabalhar mais com madeira, ser um escultor de madeira, para mim já não é tão importante. No início, logo que eu comecei com a escultura, isso era muito importante, a madeira. Mas com o tempo já não é, a importância não está ali. Depois de trabalhar uns dez, quinze anos com madeira, tu já consegues fazer o que tu quiseres com a madeira, e aquilo deixa de ser preocupação, tu começa a ter preocupação com outras coisas. Então eu já imagino esculturas minhas em outros materiais, aço, plástico.

Mas agora eu estou muito pensando nessas outras coisas... tem um pouco dessa idéia da autoria, mas não é muito a área de artes plásticas. Eles chamam de teoria da complexidade, que é um pouco juntar fractal, teoria do caos, Darwin, tudo numa área de conhecimento só. É juntar coisas que antes eram tão distintas, áreas de conhecimento tão separadas e tão isoladas, como matemática com arte, matemática com geografia, biologia com matemática.

Essas coisas começam a se juntar no que eles chamam de teoria da complexidade, que é, por exemplo, engenharia social.

Por exemplo, numa colônia de formigas, elas não obedecem um comando central da rainha, parece que é mas não é. Cada uma tem uma determinada independência dentro daquela colônia, e elas começam a se auto organizar de modo que a colônia não fica na dependência de um poder central. E isso se reflete até na nossa política, de modo que a gente pode pensar política onde o poder não é tão centralizado.

São certas coisas que acontecem em sistemas onde têm vários elementos interagindo independentemente, como no caso das formigas, ou no caso da Internet. Certas coisas começam a acontecer, e isso tem muito a ver com biologia.

Por exemplo, tinha um economista italiano do século passado, que tinha como *hobby* botânica, e ele percebeu que em uma determinada planta, 80% da fecundação era feita por apenas 20% das plantas. Ele ficou com aquilo na cabeça, por que só 20% participam do processo de reprodução, enquanto as outras 80% ficam lá de bobeira? A partir disso ele foi ver, por exemplo, que 80% do comércio de bananas está na mão de 20% de comerciantes. Essa centralização de coisas não é muito em função de política econômica, política social, é uma coisa inerente a um sistema onde têm vários elementos interagindo.

É nessas coisas que eu fico pensando agora, de ter vários elementos interagindo, de modo que eles se auto-organizem a ponto de formar uma ordem que eu não estava esperando encontrar. Isso é um pouco teoria do caos, isso é Darwin, é teoria da evolução. Essa elitização, essa formação de uma elite, não é simplesmente uma concentração de renda ou de poder, não é muito determinada por um esquema político econômico.

Daí eu fico pensando trabalhos onde têm uma série de variáveis – variáveis eu penso, quando eu falo do meu trabalho, de movimento –, em ter vários elementos se movimentando, onde a princípio aquilo parece meio caótico, só que na verdade ele tem

uma ordem interna, que pode vir a gerar alguma coisa. Para mim isso ainda é muito proto, não é muito claro. Tem essas leituras que eu venho fazendo, mas no meu trabalho, agora que eu consigo perceber essas coisas. E o trabalho da Bienal é um pouco isso.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte?

M. Acontece que quando tu participas de uma Bienal tu ganhas mais mídia, mais espaço na imprensa, e isso ajuda bem pontualmente a comercializar as tuas peças, vende um pouco mais, mas não é uma coisa que muda muito, é bem pontual. Isso em relação ao mercado, agora, quanto ao meu trabalho, é a possibilidade de fazer uma obra – pelo menos nas duas que me convidaram – de fazer um trabalho grande, que não é muito o que eu faço no meu atelier. Então é a possibilidade de poder executar, de poder pensar, de poder trabalhar numa escala maior, com mais pessoas, ter contato com outras áreas. Eu vou precisar de um engenheiro, de pessoal da construção civil, vou precisar de um pessoal que trabalha com granito, e acho isso legal.

Eu tenho feito esse tipo de coisa quando faço esses projetos públicos, tipo no aeroporto, na UFRGS. Eu fiz alguns trabalhos em pastilhas, não públicos, mas onde tinha que me envolver com outras pessoas e isso é legal, eu gosto. Tem que fazer o orçamento, fazer a execução, e não é só eu que tenho que ver essas coisas, dependo de outras pessoas, de tempo, de prazo, de documentos. Aqui no meu atelier não, aqui eu sou o chefe!

G. Em relação a Porto Alegre, você acha que essa Bienal alterou alguma coisa em termos de circuito de arte?

M. O nosso mercado é tão pequeno, falta massa crítica para poder ter alguma coisa mais perceptível. É tão pequeno que uma coisa já pode fazer uma diferença, então não sei se dá

para dizer que a Bienal vai mexer nisso. É muito pequeno, muito pouca gente, muito pouco dinheiro circulando no mercado de arte. Agora, se fosse em São Paulo, acho que já seria uma coisa que daria para dizer que rola mais. Aqui tem três galerias de arte, uma mais atuante.

Acho que a Bienal pode vir a alterar alguma coisa em relação ao circuito, no sentido que começa a formar mais público. Mas o que eu acho que vai causar diferença mesmo é ter mais massa crítica, mais gente fazendo esse circuito, comprando e vendendo. O mercado ainda é uma coisa que faz esse contato desse mundo de arte com o mundo real.

Se não, fica aquela coisa meio torre de marfim, onde o artista fica lá criando e de repente, volta e meia, ele apresenta aquilo. Eu acho que ter esse contato com esse mundo cotidiano faz a coisa ficar mais com um pé no chão. Isso eu percebo mais em São Paulo, porque ali sim tem um monte de galerias, tem muito dinheiro circulando, e tu vêes que o mercado faz diferença. Aqui o mercado não faz diferença. Isso tem lados positivos e lados negativos.

Uma das coisas que eu vejo é que traz uma coisa de pé no chão, faz a gente ter contato com a realidade. Que é justamente do que eu sinto falta, principalmente no que eu vejo em texto, em produção teórica, de ter esse referencial com o mundo que a gente vive. Às vezes estão falando de coisas tão idiossincráticas, tão particulares, que começa a me desinteressar. Falta vigor, falta força. Vigor eu vejo, por exemplo na internet, eu vejo vigor nos guris que estão fazendo programas com flash, coisas que envolvem mais a nossa vida, que tem relação com o dia a dia. Às vezes começam a falar de coisas que são tão torre de marfim, que acaba me desinteressando pela falta de um vigor. E o vigor é ter esse contato com a nossa realidade, que faça diferença na nossa vida. Então eu acho que tem que ter mais gente trabalhando, gente vivendo, gente comprando, gente vendendo.

G. Por que participar de uma bienal?

M. É a chance de tu poderes apresentar um trabalho para um público muito grande. Eu como artista numa galeria, sei lá, o trabalho deve ser visto por no máximo mil pessoas. Segundo os números da bienal, são quinhentos mil visitantes, então é uma diferença monumental. E tem de tudo, tem escolas, gente que nunca viu nada, é a chance de poder se aproximar, de apresentar alguma coisa para um público grande. É um modo de ter esse referencial no cotidiano das pessoas, de fazer alguma diferença. Mas para isso, no caso do trabalho para a V Bienal, tem essa preocupação com o público mesmo, a obra tem um pouco de mobiliário urbano, paisagismo, algo que não é somente visual, ... não seria uma coisa que tu olhas e só ... Tem que ser uma coisa que as pessoas possam apreciar e possam não achar tão estranho na vida delas, e que não se sintam tão agredidas por uma coisa que elas não escolheram. Ser macio, ser gentil.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul como instituição?

M. Acho que agora já são dez anos de Bienal, e o que eu espero é que isso fique uma coisa presente na nossa vida, daqui dois anos vai ter de novo. Eu acho que isso vai ficar mais visível daqui, sei lá, vinte, trinta anos, quando vai ter um público que vai ter isso presente na sua vida. A cada dois anos o cara vai na Bienal. Isso cria público, cria interesse, cria mídia. Acho que para cidade isso faz uma diferença também, ter uma coisa que acontece com essa regularidade e que está envolvendo muitas pessoas. Isso é legal. É uma massa, um núcleo, que está sempre trabalhando nisso, e que a cada dois anos apresenta alguma coisa.

G. E o trabalho da II Bienal não teria como ser mostrado de novo, por ser de uma coleção particular...

M. Sabe que já se tentou montá-lo de novo, mas para se montar um trabalho desses numa área pública – pelo menos na época foi assim – tem que ter a autorização de cinco secretarias diferentes. Secretaria do meio ambiente, secretaria de obras, secretaria não sei do quê, era tanto OK que precisava, que isso demora, e é uma coisa complicada. Então, até teve a oportunidade e tinha um espaço, mas precisava tanto OK da prefeitura que não foi possível.

G. E a relação entre a instituição e o artista, no seu caso, tem alguma diferença de uma Bienal pra outra?

M. Bom, eu tenho a experiência de duas, e a V Bienal ainda nem terminou, mas eu percebi diferenças sim. Na II Bienal eu nem conheci o curador geral Fábio Magalhães, no máximo um aperto de mão. Não sabia que resultado eles queriam, nem se realmente conheciam o meu trabalho. Eu tive a visita da curadora adjunta, que me pareceu vir com o meu nome já resolvido.

E nessa V Bienal não, eu percebo que o curador está mais presente, já falei com ele várias vezes, com o curador adjunto, com o assistente, que é o Chico Alves, que está tratando mais dessa área de obras públicas. Eu já percebi diferenças, eles apresentaram bem o que eles queriam mostrar, o que queriam transmitir com o trabalho do artista, conheciam mais o meu trabalho. Então, eu já percebi um envolvimento maior da parte da curadoria em relação ao meu trabalho, mas daí para diante eu ainda não sei. Na II Bienal eu tive problema de orçamento, e a coisa pareceu mais... teve gente que também iria fazer obras grandes nessa II Bienal e que não teve verba. Não sei como, eu arranjei, fui atrás das pessoas, das empresas. Se não fosse da minha parte a obra não existiria, e isso era um trabalho que deveria ser feito pela Bienal, e não foi legal. Agora não, parece que está tudo certo, vou ter um orçamento X que eu vou poder utilizar para poder fazer a obra.

No mercado essa Bienal ainda faz muito pouca diferença. Aqui tem uma galeria, então depende de uma pessoa, e uma pessoa não vai fazer diferença num circuito. Quando tu tens vinte galerias atuando, aí sim tu tens um movimento.

G. Você acha que essas coisas que você estava falando de fractal, ou de acaso, são vistas no trabalho, se é que você tem interesse que isso seja visto?

M. Não, essas coisas tu só vais perceber através de um texto ou alguma coisa assim, mas eu vejo que tem uma – pelo menos o que eu tentei fazer é uma coisa mais macia, mais *soft*, mais gentil. Isso eu realmente acho que vai ser perceptível, isso é o que vai ser visto. Agora o que gerou, que tipo de preocupação gerou aquela estrutura, não.

Patrício Farias

Patrício Farias
Sem título, 1997.

Patrício Farias (Arica, Chile, 1940). Vive e trabalha em Porto Alegre e Barcelona.

Entrevista realizada em 13 de outubro de 2005.

GABRIELA. Você participou da I Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

PATRÍCIO. O Frederico Moraes conhecia o meu trabalho, eu havia participado de algumas coisa que ele tinha organizado, e ele me convidou. Me convidou como brasileiro.

G. O trabalho que você apresentou já existia?

P. Não porque eu estava num núcleo que era praticamente uma improvisação de trabalhos, foi o que se apresentou naquele galpão do Deprc. A idéia do Frederico era apresentar um trabalho feito no lugar e relacionado com Porto Alegre, com materiais encontrados por ali, qualquer coisa da cidade. Eu achei melhor fazer algo com as coisas que estavam ali mesmo, pois era um galpão que praticamente ainda estava em uso, recém havia sido deixado de lado. Havia muitas ferramentas, estava muito sujo.

G. Então a imagem do catálogo da primeira Bienal não é do trabalho que você apresentou?

P. Não, inclusive, o mais triste é que não existe nenhuma foto desse trabalho. É um trabalho que foi feito para o momento e depois da exposição ele também terminou.

G. Você também não tem registro dele?

P. Eu tampouco. Era infotografável, porque eu ocupei uma pequena sala que seria o lugar do segurança do local. Nesse galpão havia gente trabalhando com maquinaria, era uma oficina, na verdade, uma oficina de concertos do próprio Porto, me parece.

Eu ocupei o que seria a guarita de quem cuidava do lugar, um espaço pequeno, todo fechado, com uma janela. Essa saleta tinha umas prateleiras vazias, que eu ocupei com ferramentas encontradas por ali. Havia uma série de coisas no trabalho, umas pontas de ferro; e eu fiz uma mesa onde coloquei duas bandejas com água do rio Guaíba mesmo, e

dentro das bandejas havia uma foto com dois ratões daqui de Porto Alegre. Tu conheces esses ratões, Telmo e Clécia? São esses ratos que vão nas exposições. Então eu fiz essa conexão, tinha essas fotos que são de outro trabalho, eu as usei dentro d'água, e nesse ambiente meio industrial, meio artístico. Foi criar uma coisa que, para mim, tinha muito a ver com Porto Alegre, já pelo fato de lidar com esses dois personagens que estavam sempre por aí.

G. Você também não fez registro em vídeo do trabalho, ou algo assim?

P. Sabes, tive muito azar, porque eu fiz isso e depois tive que viajar, fui para à Espanha, e quando voltei já havia terminado tudo.

G. A Bienal também não tem registro?

P. Me parece que não. A primeira Bienal foi um pouco caótica, foi muito grande, muito boa, acho que foi uma das melhores Bienais daqui. Foi a mais consciente, a mais bem trabalhada, mas teve esse problema, não sei se o dinheiro acabou, mas praticamente não tem registros dos trabalhos. Havia vários trabalhos assim, o do Fernando Limberger, que também não sei se tem fotografias. Havia o trabalho do Jorge Barrão, do Marcos Chaves, enfim, todos os trabalhos que estavam nesse pavilhão não têm registros, pelo menos eu nunca vi. O que é uma lástima, porque foi uma Bienal especial. O trabalho do Jorge Barrão reproduzia algo como uma favela, havia porcos, galinhas! Foi bem especial, creio que foi um lugar bem surpreendente.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com um circuito de arte aqui do Rio Grande do Sul?

P. Não. Pelo menos essa Bienal não produziu nenhum efeito posterior. Não foi decisivo para mim. Além do que, eu saí um pouco da minha linha, porque eu sou escultor e aquilo não tinha muito a ver com escultura, era mais uma instalação, uma instalação bastante improvisada.

G. Em relação ao circuito de arte daqui, você acha que a Bienal altera ou pode alterar alguma coisa?

P. Creio que agora sim. Depois de todos esses anos creio que sim, que está alterando de alguma maneira. Prova está que, pelo fato de eu estar participando desta quinta edição da Bienal, fui convidado para expor na Bolsa de Arte e na Galeria Gestual, e eu não fiz nada para isso acontecer. Eu havia feito uma exposição na Bolsa de Arte muitos anos atrás, um pouco antes ou depois da primeira Bienal.

Então eu creio que agora sim esta Bienal está produzindo um efeito mais consistente para os artistas que participam do evento.

G. Por que participar de uma bienal?

P. Porque quando te convidam para uma bienal isso sempre é importante, seja para o currículo, seja porque te colocam. Ainda mais por ser uma mostra internacional, sempre vêm muitos críticos de outros lugares, curadores de outros países e isso sempre é bom para o artista, seja jovem ou velho, dá no mesmo. Agora, não sei se produz algum efeito. Acho que sim, que produz alguma coisa porque mais pessoas te conhecem. De qualquer forma, acho que o que a Bienal do Mercosul está fazendo é catapultar um pouco os artistas até São Paulo. Às vezes, um artista que participa de uma Bienal se torna mais conhecido fora de Porto Alegre. Apesar de que Porto Alegre não entra no eixo da arte no Brasil, Porto Alegre sempre está só.

G. Como é a sua relação com o circuito, para colocar o seu trabalho, já que você vive entre Barcelona e Porto Alegre? Isso facilita ou atrapalha?

P. Olha, eu não nunca fui um artista que venda, nunca tive um mercado. Meu trabalho sempre foi exposto através de situações institucionais. Em Barcelona eu trabalhei muito tempo com uma galeria, mas que não era, em absoluto, comercial. Era uma galeria mantida por um grupo de artistas e que afinal morreu justamente por isso, de inanição. Não tinha como custear-se, uma galeria sai muito caro. Então, eu não sei, não posso te responder justamente por isso, porque não sou artista de mercado.

G. Como é a relação da Bienal do Mercosul com o artista, até em termos de *pro labore*?

P. Bom, na primeira recebi um cachê bastante simbólico, na quinta todavia, não recebi nada. Mas a organização atual foi muito bem feita. Ou seja, os artistas tinham um grupo de auxiliares que se preocupavam com tudo o que a gente precisava. Nesse sentido, essa edição foi muito mais organizada do que a primeira Bienal, não sei das outras três edições, mas na primeira era praticamente uma pessoa para ajudar todos os artistas. Nesta quinta Bienal não, sempre havia gente para colaborar quando necessitávamos alguma coisa, e inclusive seguem dando assistência. Estou tendo problemas porque as pessoas querem subir no meu trabalho...

G. Ah é. Dá vontade mesmo!

P. Dá vontade, mas é bastante frágil. E isso que a plataforma sob o trabalho é giratória e eu não quis deixá-la girando justamente porque, lógico, as pessoas iriam querer subir para dar uma volta. Estou tendo muitos problemas com isso, e agora pedi para a Bienal, e já fecharam a parte da frente com uma faixa para que as pessoas não passem.

Então, esta Bienal está muito bem organizada.

G. E o vídeo que tem no trabalho? A Bienal produziu, financiou?

P. Não, eu passei para a Bienal a conta da produtora que fez o vídeo, mas até agora a Bienal não pagou. Eu paguei a metade, paguei o ator. Mas até agora, te digo, não vi nenhum centavo, mas acredito que vão pagar.

A cenografia do vídeo foi feita por mim, contratei uma pessoa para filmá-lo e para editar, e que também me ajudou bastante a dirigir o ator. O maior trabalho foi o de edição, se editou bastante. O roteiro foi feito por um roteirista profissional, o mesmo das obras que estão na Bolsa de Arte, que também têm um texto que eu considero tão importante quanto o próprio trabalho, pois ele dá o sentido que eu quero aos trabalhos. Esse roteirista é um amigo meu que tem muito a ver com o que eu faço, um espanhol que vive em Barcelona.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul como instituição?

P. Olha, colocar um trabalho em exibição, ainda mais um trabalho que não tem absolutamente nenhuma ambição de venda nem nada, eu acredito que sempre é bom, porque se não, onde vou mostrá-lo? Quem vai aceitar um trabalho desse tipo, ainda mais quando tem um discurso social? Porque, claro, ele vai contra essas coisas de consumismo e tudo. Então eu acredito que são trabalhos que se tu não mostras num evento assim, são impossíveis de mostrar em outros lugares. Aonde, me diz? Não há onde, uma galeria nunca vai se interessar por isso, ainda mais pelo espaço que ocupa.

E também é um trabalho pensado para grandes massas de pessoas, não é dirigido ao nosso próprio meio, porque normalmente os trabalhos de arte são sobretudo para uma elite, para um grupo específico de pessoas. E esse trabalho, acredito, extrapola isso, vai até um público maior.

G. Usa inclusive instrumentos que ele critica. Está muito engraçado.

P. Claro, porque é um comercial. É muito engraçado também porque o texto está muito bem feito, é um texto bem potente, ademais *'mala leche'*! E é mais ou menos o que eu queria. Esse roteirista é uma pessoa que é tão crítica da sociedade quanto eu, é um amigo muito fraterno que eu conheço há muitos anos.

G. O trabalho da primeira Bienal tinha nome?

P. Não, é raro eu por nome nos trabalhos. Além do que, não tive nem tempo para ver essas coisas. Claro, porque foi um trabalho que foi já pensado, o curador pediu que fosse assim, foi uma coisa feita em dois dias. Ou seja, foi preparado e feito em uma semana. E eu não gosto muito de improvisar, não tenho capacidade de improvisação. Isso se dá muito nos países de terceiro mundo, sabemos improvisar muito bem, mas pessoalmente eu não gosto. Busco sempre controlar tudo o que faço.

G. Na primeira Bienal você não pôde controlar tudo?

P. Não, pelas coisas que eu tinha, e por essa rapidez de pensar em algo para isso. Não foi um trabalho pelo qual eu tinha muito apego. Na verdade não tenho muito apego por nenhum trabalho depois que ele está feito.

O que importa para mim, pela minha forma de trabalhar, o único retorno que eu sempre tenho de todos os trabalhos é fazê-lo, de ver uma idéia que estava na minha cabeça, de repente, ocupar um lugar físico. Isso me dá muita alegria, levantar pela manhã e ver o que fiz no dia anterior. Eu goste ou não goste, independente, mas é o que me dá uma razão de seguir fazendo. Não é que falem em ti, ou que tu vendas nem nada. Claro, se vender é melhor, mas para mim esse é o retorno que eu tenho do trabalho. Além disso, gosto muito de trabalhar com as mãos.

P. Nesse pavilhão da primeira Bienal estava eu, dois cariocas (Jorge Barrão e Marcos Chaves), uma venezuelana (Sydia Reyes), uma argentina (Mónica Girón), o Fernando Linberger, havia um uruguaio (Mario Sagradini). (Ainda Marcos Coelho Benjamim e Fernando Lucchesi). Foi um pavilhão que não deixou muitas recordações.

G. Acho que principalmente pela falta de registro, porque quem visitou tem suas lembranças.

P. Era insólito. Era naquele pavilhão de madeira que depois incendiou. E só o chão foi limpo, o resto estava tudo igual, então era muito especial. Acho que o Frederico teve a capacidade de ver o que se podia fazer num lugar assim, porque não se podia colocar obras tradicionais. Foi bem interessante nesse sentido.

G. O que eu acho uma pena é que a Bienal não tenha se preocupado em fazer registros dessa primeira edição.

P. Espera, alguém me deu uma foto pequena desse trabalho, é o único registro que eu tenho e é só de uma parte da obra, porque de fato, era infotografável.

Rogério Pessoa



Rogério Pessoa
Mangue, Suor e Lágrimas, 2001.

Rogério Pessoa (Rio Grande, RS, 1969). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Entrevista realizada em 10 de maio de 2005.

GABRIELA. Você participou da III Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

ROGÉRIO. Eu levei um projeto para a curadora, não me lembro agora em que época antes da Bienal acontecer. Na verdade eu já tinha feito um trabalho de esculturas na beira da praia, que acabou se realizando em 2001 em Torres e no Cassino. Tirei uma série de

fotos desses trabalhos, fiz uma simulação de computador em cima de uma outra peça, que seria parente daquela da praia, e apresentei para a Leonor Amarante. Soube que ela estava aqui e apresentei o projeto. Ela estava indo para o aeroporto, me atendeu acho que em cinco minutos, uma coisa super rápida, e foi aquela coisa de eu bater na porta.

Eu não sabia que ia ter uma série de trabalhos na orla do Guaíba, perto dos containers, não tinha essa noção, mas levei uma proposta de que o meu trabalho ficasse dentro do rio Guaíba. Acho que eu fui abençoado porque ia ter essa série de intervenções na orla do rio e, em função disso, o meu projeto foi super bem recebido.

No dia da divulgação dos nomes dos artistas da Bienal, estava lá o meu nome. Chorei de alegria, um troço maravilhoso. Mas isso em cima daquele projeto que eu fiz antes, das praias. O projeto teve apoio da lei Rouanet, um apoio legal.

G. O trabalho da Bienal?

R. Não, o projeto anterior. Na bienal foram pagos os custos de toda a montagem do trabalho, então esse foi o grande apoio, maravilhoso apoio, e dá um retorno maravilhoso, além de ser uma credencial muito forte. Acho importante participar de uma Bienal, a gente não depende só disso, mas isso valoriza.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira o seu trabalho ou a sua relação com o circuito de arte?

R. Com certeza, ela acaba transformando-se, de certa forma, num trampolim. Agora, depende muito da tua seqüência. A coisa é muito efêmera. A Bienal dura dois meses onde tu tens ali um certo glamour por participar do evento e tudo o mais, mas a vida continua, são só dois meses. Depois tu até te utilizas disso, mas tu tens que te utilizar disso como

mais um conteúdo importante para tua vida. Ajuda sim, foi maravilhoso e tal, mas depois tem que batalhar igual.

Logo depois da Bienal eu fiz um outro trabalho super grande, que também foi um super trampolim, que foi aquele da redenção. Esse projeto que estou desenvolvendo para a Av. Mauá, acredito que também vá ser. Cada trabalho que a gente faz acaba sendo esse trampolim, acaba te provocando cada vez mais a fazer outra coisa. Esse da Av. Mauá é fruto do anterior, que foi fruto do anterior. Esse da Bienal aconteceu porque aconteceu aquele da praia, que foi digamos assim, a abertura. Não daria para chegar para a Leonor sem ter nada para apresentar, tinha que apresentar alguma coisa, e de peso. Uma coisa visualmente boa, não podia ser um croqui feio.

G. Em relação ao circuito de arte de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, você acha que essa Bienal alterou ou pode alterar alguma coisa?

R. Pessoalmente, antes da Bienal eu já trabalhava com uma galeria, com a Bolsa de Arte. Esporadicamente acontece uma venda de alguma peça minha, até porque eu faço trabalhos grandes. Depois da Bienal, continuou esporadicamente vendendo alguma coisa minha.

Mas, de certa forma, o fato de eu ter participado dessa Bienal me ajudou muito – realmente ajudou e tem ajudado – na confecção de um próximo projeto. Quando aconteceu a Bienal e eu fui apresentar o projeto da redenção, tenho certeza que esse trabalho da Bienal serviu um monte para quem avaliou o projeto. Devem ter pensado: esse artista sabe fazer coisas em grande escala, vamos apoiá-lo nesse projeto.

Agora, em termos comerciais, de circuito de arte aqui da cidade, nós não temos um circuito de arte tão forte assim. Para começar eu acho que a Bienal está ajudando muito para criar uma cultura nas pessoas.

O que acontece é que às vezes alguém resolve colocar no jardim uma peça minha, mas isso é esporadicamente. Não dá para viver disso, se eu pensar só nos frutos da minha venda de galeria, é muito baixo. Eu tenho um pouco de culpa nisso, tenho que fazer coisas menores, porque na verdade faço coisas muito grandes o que acaba encarecendo o trabalho, e a gente vive em épocas de dificuldade. Eu tenho que diminuir o tamanho, o que para mim é um desafio.

G. Por que participar de uma bienal?

R. Eu acho que é assim como um atleta, um jogador de futebol que um dia é requisitado para entrar em um campo e jogar. Ele começa a jogar e um dia acaba sendo selecionado para uma seleção.

Acho que entre os artistas isso é uma seleção muito legal, mesmo havendo toda uma contestação em cima de alguns aspectos desses eventos. Toda a seleção que se pressupõe séria, é muito, muito legal. Acho que participar de uma bienal, seja qual for, é uma meta de todo o artista que sai de um Instituto de Artes ou de qualquer belas artes do Brasil. São eventos onde há um critério de seleção, tu podes discutir os critérios, mas há um critério.

É legal participar de uma bienal para desenvolver a tua auto-estima, eu acho muito bom principalmente por isso. Mesmo não sendo recompensador financeiramente, ela pode te trazer um trampolim legal, e dá um entusiasmo muito bom.

Todo mundo que está no Instituto de Artes tem que ter o objetivo de um dia apresentar um projeto em bienal, acho que a gente tem que ter essa meta. Até porque primeiro é a Bienal daqui, daqui a pouco é a Bienal de São Paulo, daqui a pouco é outra bienal, daqui a pouco tu vais para Nova Iorque, são escalas.

Assim como eu, quando expus pela primeira vez na minha cidadezinha, em Rio Grande, numa sala pequena do Belas Artes de lá. Fiquei emocionado, fiquei encantado, e lá dentro

só estava a minha família, eu chorei de emoção. Aquilo foi um passo importantíssimo na minha vida. Saiu uma nota no jornal que devia ter quatro linhas, pequeníssima, e estava lá o meu nome, aquilo foi muito gratificante, foi demais. Aí eu já pensei numa próxima, e aí na próxima, e numa próxima, e assim acontece, é um crescimento. Por isso que eu acho que tem que expor em qualquer lugar, porque depois a gente começa a ser selecionado para esse tipo de coisa, que é maravilhoso.

Esse pessoal que vai expor na próxima Bienal são pessoas que estão felizes, os seus trabalhos vão ser vistos, e a gente como artista tem que ser visto. Fundamentalmente é isso, tem que ser visto pelo povo. Ainda mais eu que amo fazer essas coisas, intervenção urbana, adoro que as pessoas vejam. Eu queria muito participar dessa V Bienal, porque o tema tem muito a ver com o meu trabalho, muito mais do que a outra que eu participei.

G. O trabalho que foi apresentado na bienal foi montado novamente?

R. Aquele projeto eu tentei vender para uma prefeitura. Claro que foi aceito, foi tudo bem, mas na hora de botar a verba eu tive que ir atrás de patrocínio e não consegui patrocínio, até porque logo em seguida o projeto da redenção foi aprovado, então eu acabei nem conseguindo tocar essa idéia de remontar o trabalho da Bienal. O que acontece é que eu estou vendendo – dentro do termo esporádico que eu já tinha usado –, estou vendendo as peças individualmente, até porque, claro, sai mais em conta, sai mais tranqüilo.

Acho que eram trezentas ‘torres’, não me lembro exatamente, e eu devo ter vendido até agora umas quarenta. Então ainda tem um monte, daria para fazer uma outra coisa grande com elas, mas essa coisa de reaproveitar esse projeto não me entusiasma, porque eu já estou em outro. Mas eu quero ver se eu vendo logo esses troços, não espero morrer com elas guardadas!

E houve uma curiosidade naquelas peças, vou te contar um segredo. Na verdade a gente tem que estar pronto para esse tipo de coisa, quem está trabalhando direto, quem está experimentando; é legal porque às vezes acontecem umas surpresas agradáveis. O visual final daquele projeto ficou interessante, mas não foi o que eu estava esperando em termos de simulação que eu tinha feito antes. Eu achava que todas elas iriam ficar cobertas pela água. Quando a gente foi montar o trabalho, essas peças precisaram ser fixadas com uns braços na parte inferior, elas tiveram que ter umas garras para fixação. Eu montei dentro do Guaíba quase debaixo d'água, a maré estava super alta, e logo depois, impressionante, do dia para noite, a maré baixou de tal forma que apareciam todas essas garras, aquelas soldas apareciam e estão nas fotos e tudo o mais. Eu achei isso belíssimo, achei fantástico, e não era uma coisa que estava prevista, mas acabou dando um efeito belíssimo, gostei de mais. Isso que era uma questão estrutural acabou se incorporando ao trabalho e eu gostei muito.

G. Essas garras apareciam durante toda a Bienal?

R. Ficaram o tempo todo descobertas. Elas nunca ficaram totalmente sobre a terra, sempre de baixo d'água, mas as garras ficavam aparecendo. Isso foi muito legal, foi uma surpresa totalmente agradável.

G. E o nome do trabalho?

R. Ah, o nome. Sou péssimo para dar nome, se um dia eu tiver um filho vou pedir para alguém dar o nome. Eu não queria botar 'sem título', e um dia me disseram que eu tinha que dar um nome para esse trabalho. Na pressa, me veio um nome muito gozado, que era 'Mangue, Suor e Lágrimas', e ficou esse o título. O que na verdade ficou meio polêmico, mas era bem uma época que eu estava assim mesmo. Eu estava dando o sangue, estava chorando pelo troço, então a coisa acabou entrando nesse esquema. É muito mais em razão

do que eu estava vivendo do que outra coisa. Eu hoje diria que poderia ficar sem título que seria melhor, acho que vou continuar com as coisas sem título. Esses grandes projetos, por exemplo o da Redenção, ficou 'A Passagem', é uma coisa mais discreta, esse da Mauá ficou 'Projeto Mauá', então são coisas mais simples, não tem tanta polêmica em cima.

G. Você espera alguma coisa da Bienal do Mercosul como Instituição?

R. Nós vamos recém para a V Bienal. Só o que nós tivemos de crítica desde a primeira até hoje, não estou falando de críticas boas ou ruins, mas de discussão em cima, já vale horrores. Porque a gente começa a dar um certo parâmetro estético para as coisas e isso realmente chama-se cultura. As pessoas começam a lidar e a ficar mais íntimas do que é uma exposição, uma mega exposição. E isso, claro, traz um exercício estético, e um exercício conceitual que não acontece só no meio das artes, acontece em vários outros meios. Inclusive no meio comercial as pessoas começam a valorizar esse tipo de obras. Por isso eu acho que a Bienal, ou a Fundação Bienal, por mais falhas que ainda possa ter, está se aprimorando cada vez mais. As perdas, na verdade, estão no meio dos ganhos.

Acho que a gente pode ir num colégio e pode começar a ver que as crianças que participam desde a primeira Bienal estão familiarizadas com o termo bienal, elas começam a se familiarizar com o que quer dizer uma instalação, o que é uma intervenção urbana, e isso é maravilhoso.

A Bienal é fantástica até porque, para nossa categoria de artista, é um momento efervescente, é um momento em que tu tens uma discussão muito grande no meio. Os monitores são propagadores de idéias, são multiplicadores de idéias, são formadores de opinião e são as pessoas que a gente vai estar lidando. São quem vai nos comprar, são quem vai nos divulgar, quer dizer, nós todos estamos ganhando com isso tudo. Eu acho muito positivo, acho maravilhoso, e acho legal que tenha essa parceria com o governo, e as

parcerias privadas. Muitos erros acontecem sim, mas isso é maravilhoso. Tu já imaginaste se a gente até hoje não tivesse essa Bienal, se a gente não tivesse essas discussões, quanta coisa a gente não teria visto, quanta coisa não teria acontecido? Então são movimentos que tivemos na cidade e que foram muito importantes, sou um grande entusiasta em relação a isso.

Como espectador também eu sou muito feliz. Nessa última Bienal eu assisti um monte de palestras, ia lá no Cais do Porto e ficava assistindo, e via que as pessoas estavam muito interessadas.

Na verdade, eu acredito que a arte não acontece, não mexe e acontece, não é uma loucura, porque a gente ainda tem uma demanda reprimida muito grande. Com a Bienal, a gente começa aos poucos a entender a que nível a gente pode explorar um artista plástico, e isso só acontece na medida em que as pessoas começam a ter intimidade com as discussões, começam a ter intimidade com o potencial que isso pode trazer. As empresas começam a investir, claro, tudo em cima de leis de incentivo, mas eu não vejo mal nenhum. Acho que o empresário tem mais é que apoiar e ter retorno, não vejo problema nenhum em relação a isso. Tomara que ele enriqueça com qualquer coisa que ele invista. Têm pessoas que ficam incomodadas com isso, dizem que lei de incentivo não é apoio. Eu acho maravilhoso, porque na verdade todos nós estamos ganhando.

G. Você montaria de novo o trabalho da Bienal, se tivesse patrocínio?

R. Se um cara chegasse para mim e falasse ‘olha, eu quero patrocinar a montagem daquele seu trabalho da Bienal’, eu ia responder: maravilha, a gente vai fazer aquilo lá, mas, eu te faço uma proposta, dá para a gente fazer uma outra coisa, na mesma escala?

Porque eu acho que existe uma diferença grande entre um cantor e um artista plástico, por exemplo. Se o Caetano Veloso, se o Rappa vem a Porto Alegre, e não canta os grandes

sucessos, o pessoal sai descontente, o pessoal quer ver os grandes sucessos que já tocaram mil vezes. O artista plástico é uma coisa meio complicada. Se eu começo a repetir um trabalho, principalmente quando o trabalho é grande como foi o da Bienal, acho que a minha autocrítica diria que eu estou pecando em repetir o mesmo projeto. Acho que as pessoas querem uma coisa diferente, o público, o mercado, quer ver coisa diferente, se não o artista fica meio estacionado. Enquanto o músico tem que apresentar o que ele já tocou várias vezes e tal, o artista plástico tem que estar inovando, por isso que é tão complicado para o escultor, para o pintor, até mesmo para o escritor, apresentar uma receita. Tu podes apresentar o mesmo estilo, estilo se repete, é uma propriedade tua, é uma identidade, mas a própria peça, não.

Por exemplo, quando eu fiz o projeto na praia, as peças ficaram em baixo d'água, quando fiz a Bienal o trabalho ficou de baixo d'água, quando fiz a redenção, ficou de baixo d'água. A partir disso, comecei a pensar que eu não quero mais água, porque esse elemento está se repetindo nas minhas coisas, e daí para frente as pessoas vão estar achando que o meu suporte é a água. Quero me desvencilhar da água, então eu parti para o muro.

Para mim é uma forma de respirar, de eu pensar num outro suporte, e a cidade, para quem faz intervenção, é rica em suporte.

G. Você conheceu o Fábio Magalhães?

R. Sim, conheci. No dia que eu apresentei o projeto foi só para a Leonor, ele não estava. Ela inclusive ia levar para ele, alguma coisa assim, porque ele era o curador geral, então claro que deve ter sido consultado. Depois eu falei com ele uma ou outra vez, não falei muito. Conversava mais com a Leonor, ela estava sempre no meio da montagem.

Foi uma experiência maravilhosa participar da Bienal, mas depois a gente sofre um pouco de ostracismo.

Há um vício, pelo menos da minha parte, eu tenho uma necessidade muito grande de estar colocando coisas 'na roda'. Por exemplo agora, com a intervenção no muro da Av. Mauá, se eu não conseguir apoio será uma tremenda furada comercial, um prejuízo absurdo, estou quase vendendo o carro para realizar este projeto. E eu não posso continuar fazendo essas coisas, tenho que usar mais da inteligência para reverter esses projetos em grana, poder transformar isso numa tranquilidade. Não posso estar fazendo isso para as pessoas, e daqui a pouco estar arrasado. Acho que a gente tem que ser muito profissional, tenho que ter inteligência para poder profissionalmente resolver essas questões, que é onde eu estou agora. Acho que tudo vai ser resolvido.

Vera Martini

Vera Martini
Revelar desenhos, 2001-2000.

Vera Martini (Caxias do Sul, RS, 1941). Vive e trabalha em Caxias do Sul.

Entrevista realizada em 06 de maio de 2005.

GABRIELA. Você participou da III Bienal do Mercosul. Como foi o convite?

VERA. Na realidade, a curadora Leonor Amarante veio a Caxias e o grupo do qual eu faço parte, o NAVI (Núcleo de artes visuais) foi recebê-la.

A gente ficou sabendo num dia de noite que ela chegaria no dia seguinte, e eu, a Odete Garbin, e a Mara Decarli fomos recebê-la no aeroporto.

A Leonor veio com alguns nomes de artistas daqui para visitar, não sei quais, mas naquele dia essas pessoas não estavam na cidade, e nós não sabíamos o que fazer com ela. Aí a Mara e a Odete sugeriram que ela visse o meu trabalho. Nunca imaginei uma coisa assim, mas levamos a Leonor no meu atelier.

Eu tinha alguns trabalhos prontos porque recém tinha feito uma exposição na Usina do Gasômetro, de desenhos com lápis sobre papel – era uma pesquisa com um lápis mais duro –, e que seriam expostos na FEEVALE logo em seguida. Fomos no meu atelier – o trabalho já estava todo embalado, eram folhas de um metro e meio, dois metros, só papel –, e ela viu esses desenhos. Tinha um outro objeto de parafina, não exatamente o da Bienal, que ela olhou, mas também não me disse nada.

Nesse mesmo dia não tinha mais ninguém na cidade, nós acompanhamos a Leonor até o shopping, fomos ver um filme, depois a deixamos no aeroporto. Ela só me disse para eu mandar alguma coisa para ela, tirou fotos de todos os trabalhos, e foi essa a relação.

Aí eu tive que ir a Florianópolis para atender uma das minhas filhas, e lá mesmo fiquei sabendo pelo jornal que tinha sido selecionada para a Bienal. Foi esse o convite, foi uma surpresa. Realmente, eu nem acreditei. Nunca tinha pensado nisso. Sempre trabalhei por trabalhar, porque gosto, uma coisa bem vital.

Eu não fiz universidade, comecei a trabalhar com a Carmen Morales em Vacaria, durante três anos fiz desenho com ela. Depois me mudei para Caxias e aqui continuei no meu atelier. Eu sempre tive essa coisa de fazer arte porque sempre gostei, é uma coisa vital e para o meu conhecimento, porque eu tenho essa coisa de não ter feito uma faculdade, uma universidade, ou uma escola de arte.

G. Você chegou a conhecer o Fábio Magalhães?

V. Eu conheci o Fábio Magalhães logo que vim para Caxias, no atelier da Universidade, mas na Bienal eu acabei não entrando em contato com ele, só com a Leonor, quando ela esteve no meu atelier. Na bienal foi só uma conversa meio rápida. De repente também porque eu morava em Caxias, fui poucas vezes a Porto Alegre, não tive mais contato com ela, e ele eu nem vi.

G. E depois, a Leonor chegou a lhe telefonar, ou o pessoal da Bienal?

V. Quando eu vi no jornal, acho que liguei para o Jailton porque o nome dele também estava, o que foi uma coisa muito impressionante para mim, estar junto com o professor, foi bem legal.

Não lembro se eu liguei para o Jailton ou se ele me deixou um recado que eu teria que entrar em contato com ela, sei que telefonei lá de Florianópolis mesmo. A Leonor me disse onde ia ficar o trabalho, que era para eu pensar, claro, o espaço e fazer o trabalho.

G. Não era para expor aqueles que ela viu no seu atelier?

V. Não, era para fazer um trabalho nesse espaço que ela tinha destinado, que no caso foi um container.

G. Você acha que o seu trabalho modificou de alguma maneira depois de participar da Bienal?

V. Na realidade eu parei bastante de produzir. Claro, aconteceram muitas coisas, mas estou numa fase meio parada, não continuou, não teve uma evolução.

G. Você relaciona o fato de não estar produzindo muito com a participação na Bienal?

V. Talvez. Porque é um trabalho assim... Tem uma outra coisa, eu gostaria de mudar, porque arte é isso aí, é mudança como a vida. Como eu não estou fazendo uma coisa que está me agradando, acho que estou parada, mas estou pensando. Parado realmente acho que o artista não fica, mas não teve um outro trabalho que eu possa dizer que mudou, acho que ainda não tenho mudanças desse trabalho da Bienal para cá.

G. Depois de participar da Bienal você acha que mudou a sua relação com um circuito de arte de Caxias ou de Porto Alegre?

V. Aqui em Caxias é mais difícil do que em Porto Alegre, acho que em Porto Alegre eu sempre fui mais bem aceita do que aqui – tenho que falar isso.

Porque a minha exposição foi em Porto Alegre, não aqui. Depois eu fui convidada para fazer essa mesma exposição aqui em Caxias, e realmente foi muito, muito difícil. Em Porto Alegre acho que tiveram pessoas que entenderam, claro que também deve ter tido gente que não gostou, mas aqui não vi reação nenhuma, pelo contrário. Foi muito vazia, eu diria vazia mesmo. Então eu acho que não teve uma aceitação desse meio daqui, acho que a minha ida para Bienal não foi bem aceita aqui em Caxias.

G. Você acha que a Bienal transformou de alguma maneira um circuito de arte de Porto Alegre ou pode transformar?

V. Acho que sempre é importante, porque é uma oportunidade para muita gente ver arte de várias maneiras e de vários locais também, e Porto Alegre é um centro que, aqui no Rio Grande do Sul, dá para todos visitarem.

Por exemplo, vou falar do nosso grupo daqui que é grande, acho que essa vinda da Bienal, essas visitas que a gente geralmente vai juntos, têm alterado bastante a visão da arte, ou possibilitado que a gente veja diferente. Porque sempre tem aquela coisa do tradicional, que aqui em Caxias é muito forte. Caxias é muito ligada ao tradicional e tem mudado bastante, pelo menos as conversas dentro do NAVI. A gente consegue fazer umas trocas com a gente mesmo.

G. Você me disse que nunca tinha imaginado participar de uma Bienal, e quando veio esse convite, em algum momento você pensou em por que participar de uma Bienal, se valia a pena ou não?

V. Não pensei nisso, se valia ou não valia a pena, achei importante participar.

Isso já começou com o trabalho que eu venho desenvolvendo com o Jailton. Ele é uma pessoa muito inteligente e além de tudo generosa – aquelas coisas todas que a gente sabe do Jailton –, e o fato dele achar que o meu trabalho é bom, para mim já foi muito importante. Ser selecionada para uma exposição em Porto Alegre, na Usina do Gasômetro, também foi. Então, quando fiquei sabendo que a Leonor achava que eu tinha um bom trabalho, que daria para participar da Bienal, também não questionei muito, achei que poderia ir. Não fiquei pensando se poderia ter pontos negativos, fui em frente para fazer um novo trabalho, o que era bem bom porque eu não ia mostrar o que eu já tinha, ia ter uma chance de produzir, que é o que a gente quer, a gente tem essa necessidade. Por isso que eu digo que agora, um pouco parada, é muito frustrante para mim.

G. Os desenhos que você apresentou na Bienal eram menores do que você vinha fazendo?

V. Os desenhos eram menores por causa do espaço. Eu já tinha trabalhado com papel de quase três metros, a própria folha do rolo, usava a parede do meu atelier e o máximo que eu podia do meu corpo, porque o trabalho é uma relação desse espaço, do espaço do meu corpo com o papel, e desse percurso que eu fazia para visualizar o trabalho. Lembro que eu sempre me afastava, então tinha essa relação com o percurso, o que eu estava sentindo, toda essa relação com a folha do papel.

G. Isso mudou quando você fez esse trabalho menor?

V. Mudou porque eu tive que colocar o trabalho num suporte, mudou nesse aspecto. Não foi tão menor assim, a relação do papel com esse lápis muito duro se mantinha porque quando eu fiz o desenho ainda não tinha o suporte. Depois sim, esse papel foi colado, aí a matéria já fica outra. Então teve essa mudança, mas não pelo tamanho.

G. O trabalho da Bienal foi mostrado novamente?

V. Não. Ele se estragou mesmo, porque eu tinha esse outro objeto que continha água e óleo, e as pessoas botavam a mão nesse objeto e depois colocavam a mão naquela folha, que eu considerava quase imaculada, porque era um desenho super sensível, quase não aparecia, tinha que chegar perto. As pessoas nem viam o desenho quando iam olhar esse outro objeto que estava na frente. Nas vezes em que eu estive lá, eu conversava com as pessoas e dizia, 'olha tem uma outra relação com esse desenho que tá mais ali, precisa desse contato mais perto, ou desse afastamento', e elas colocavam a mão no papel, então ficou todo cheio de óleo, todo com essas marcas, não tinha mais como mostrar. E o objeto eu também não mostrei mais, inclusive ele ainda está embalado como quando voltou da Bienal, com a mesma embalagem.

G. E o desenho, você guardou?

V. Está no meu atelier. Até pensei em interferir nele, usar mais óleo, mas acabei não trabalhando, fiquei um pouco afastada. Comecei a trabalhar com outras coisas, fiz outra série de desenhos comuns e não investi nesse trabalho da Bienal, ele está latejando.

G. Está entalado.

V. Está! Eu sabia que era isso mesmo, que não daria para mostrar do jeito que ficou, talvez de outra maneira, mas ainda não interfeiri nele.

G. Nos containers, o calor...

V. Foi terrível. Bom, ninguém gostou muito dessa bienal dos containers, aqueles containers seriam mais para uma outra região, não Porto Alegre. Todo mundo se queixou. Eu ia toda a semana lá para limpar, trocar o óleo, porque sujava tudo. Todas as segundas feiras, que era o dia que a Bienal não abria, eu ia lá, tirava tudo, lavava, porque ficava tudo escorrendo.

Eu acho que o local para aquele meu trabalho tinha que ser um local mais cuidado. Claro, não estou falando que tinha que ser no Santander, mas lá no Santander eu acho que ele ficaria melhor, até mais bem visto num espaço mais... É um trabalho mais intimista. Aquele vento também (na beira do Guaíba) apagava a vela, fazia uma sujeirada...

G. Você espera alguma coisa dessa Bienal como instituição?

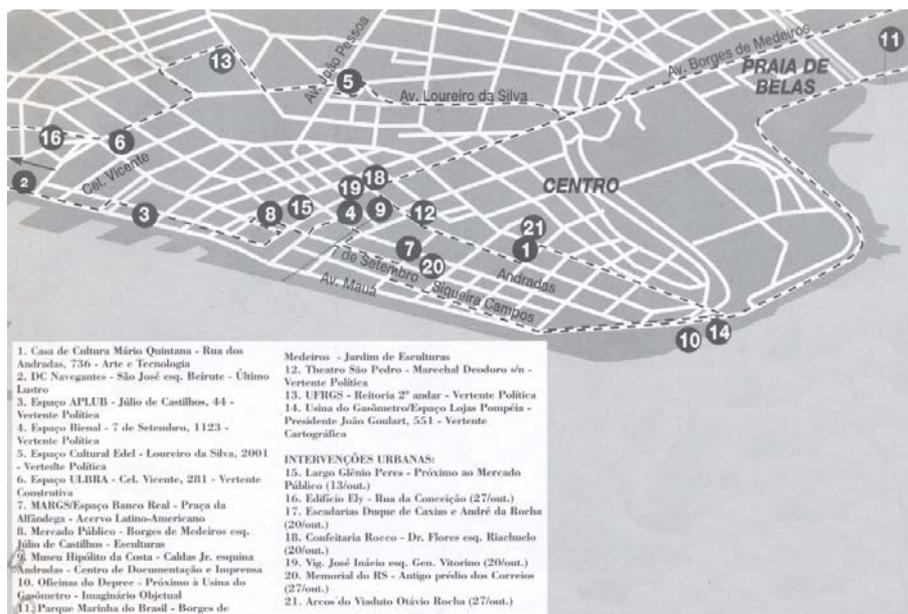
V. A gente sempre espera que haja uma melhora. Acho um pouco difícil, mas acho que sempre vai ter alguma coisa interessante para a gente ver.

Anexo II— Ficha Técnica das Bienais do Mercosul

I Bienal de Artes Visuais do Mercosul

De 02 de outubro a 30 de novembro de 1997

Porto Alegre Brasil



Conselho Administrativo

Adelino Raymundo Colombo

Anton Karl Biedermann

Daniel Ioschpe

Eva Sopher

Fernando Pinto

Hélio da Conceição Fernandes Costa

Horst Ernest Volk

Jayme Sirotsky

Jorge Gerdau Johannpeter

Jorge Polydoro

Júlio Ricardo Andrighetto Mottin

Justo Werlang

Luiz Carlos Mandelli

Luiz Fernando Cirne Lima

Michael Ceitlin

Nelson Boeira

Péricles de Freitas Druck

Raul Anselmo Randon

Renato Malcon

Sérgio Silveira Saraiva

Willian Ling

Conselho Fiscal

Membros efetivos: Geraldo Hess, José Benedicto Ledur, Ricardo Russowski.

Membros suplentes: Jairo Coelho da Silva, Mário Fernando Fettermann Espíndola, Wilson Ling.

Diretoria Executiva

Justo Werlang – presidente

Heitor Kramer

José Paulo Soares Martins

Lúcia Tedesco Silber

Mário Englert

Paulo Brasil do Amaral

Paulo Sérgio Pinto

Rudi Kother

Vera Regina Pellin D'ávilla

Wrana Panizzi

Patrocinadores

Banco Real, Copesul, CRT, Elegê Alimentos/Avipal, Gerdau, Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Ipiranga, Lojas Colombo, Lojas Pompéia, Lojas Renner, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Varig, Vonpar/ Coca-cola.

Curador Geral

Frederico Morais

Curadores Internacionais

Ángel Kalenberg – Uruguai

Irma Arestizábal – Argentina

Justo Pastor Mellado – Chile

Pedro Querejazu – Bolívia

Roberto Guevara – Venezuela – país convidado

Ticio Escobar – Paraguai

Artistas**Argentina** (43 artistas)

Alberto Greco, Alfredo Hlito, Andrea Ostera, Antonio Berni, Antonio Seguí, César Paternosto, Daniel García, Edgardo Vigo, Enio Iommi, Ernesto Deira, Fabio Kacero, Graciela Sacco, Guillermo Kuitca, Gyula Kosice, Hernan Dompé, Hugo de Marziani, Jacques Bedel, Jorge de la Vega, Juan Melé, Julio Le Parc, Julio Pérez Sanz, Leandro Erlich, León Ferrari, Lucio Fontana, Luis Fernando Bénédict, Luis Linder, Luis Felipe Noé, Marcelo Bonevardi, Miguel Ángel Ríos, Mónica Girón, Nicola Costantino, Nicolás Urriburu, Noemí Escandell, Oscar Bony, Pablo Siquier, Pablo Suárez, Raúl Lozza, Rómulo Macció, Tomás Clusellas, Tomás Maldonado, Tulio Sagastizábal, Víctor Grippo.

Bolívia (08 artistas)

Édgar Arandia, Erika Ewel, Francine Secretan, Gastón Ugalde, Guiomar Mesa, Roberto Valcárcel, Sol Mateo, Ted Carrasco.

Brasil (50 artistas)

Abraham Palatinik, Adriana Varejão, Aloísio Magalhães, Aluísio Carvão, Amilcar de Castro, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Antônio Henrique Amaral, Antônio Manuel, Ascânio MMM, Barrio, Carlos Fajardo, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Eduardo Kac, Efrain de Almeida, Eliane Prolik, Ester Grinspum, Félix Bressan, Fernando Linberger, Fernando Lucchesi, Francisco Stockinger, Franz Weissmann, Gilberto Vançan, Gisela Waetge, Hélio Oiticica, Ione Saldanha, Ivens Machado, João Câmara, Jorge Barrão, José Cláudio, José Damaceno, Judith Lauand, Keila Alaver, Lia Menna Barreto, Luis Sacilotto, Lygia Clark, Marcos Chaves, Marcos Coelho Benjamim, Maria Leontina, Niura Bellavinha, Patricio Farias, Rosana Palazyan, Rosangela Rennó, Rubens Gerchman, Sérgio Camargo, Siron Franco, Waldemar Cordeiro, Waltércio Caldas, Willys de Castro.

Chile (20 artistas)

Alfredo Jaar, Alicia Villarreal, Arturo Duclos, Carlos Altamirano, Felipe Mujica, Gonzalo Díaz, Gonzalo Mezza, Gracia Barros, José Balmes, Juan Domingo Davila, Mario Soro, Mónica Bengoa, Nury Gonzalez, Pablo Rivera, Paula Rojas, Ramón Vergara-Grez, Roberto Farriol, Roberto Matta, Rosa Velasco, Yenniferth Becerra.

Paraguai (14 artistas)

Bernardo Krasniansky, Carlos Colombino, Carlo Spatuzza, Enrique Careaga, Fátima Martini, Félix Toranzos, Gustavo Benitez, Ignacio Soler, Karina Yaluk, Marcos Benitez, Marité Zaldívar, Mónica González, Osvaldo Salerno, Ricardo Migliorisi.

Uruguai (22 artistas)

Augusto Torres, Carlos Capelan, Carmelo Arden Quin, Eduardo Cardozo, Florência Flanagan, Francisco Mato, Gerardo Goldwasser, Gonzalo Fonseca, Horácio Torres, Javier Bassi, Joaquín Torres Garcia, Jorge Francisco Soto, José Gamarra, José Gurvich, Julio Alpuy, Luis Camnitzer, Manuel Pailós, Mario Sagradini, Martin Verges Rilla, Nelson Ramos, Pablo Conde, Rimer Cardillo.

Venezuela (63 artistas)

Alejandro Otero, Alfredo Sosa, Alirio Rodríguez, Antonio Lazo, Antonio Moya, Asdrúbal Colmenárez, Carlos Contramestre, Carlos Cruz-Diez, Carlos Hernández Guerra, Carlos

Zerpa, Edgar Moreno, Ernesto Zaléz, Francisco Hung, Francisco Salazar, Gerd Leufert, Harry Abend, Héctor Fuenmayor, Jacobo Borges, Javier Téllez, Jesús Soto, Jorge Pizzani, José Antonio Dávila, José Antonio Hernández-Diez, José Gabriel Fernández, José Luis López Reus, Juan Nascimento, Julio Pacheco Rivas, Luisa Richter, Luis Guevara Moreno, Magdalena Fernández, Manel Quintana Castillo, Marcel Florís, Margot Römer, Marisol Escobar, Mateo Manaure, Mercedes Pardo, Meyer Vaisman, Miguel Van Dangel, Milton Becerra, Nedo M. F., Nelson Garrido, Omar Carreño, Pancho Quillici, Pedro Terán, Rafael Barrios, Régulo Pérez, Ricardo Benaim, Sammy Cucher, Sergio Rangel Penzo, Sigfredo Chacón, Sydia Reyes, Victor Hugo Irazábal, Víctor Valera.

II Bienal de Artes Visuais do Mercosul

De 05 de novembro de 1999 a 09 de janeiro de 2000

Porto Alegre Brasil



Conselho Administrativo

Adelino Raymundo Colombo – Lojas Colombo

Anton Karl Biedermann – Coopers, Lybrand, Biedermann & Bordasch

Daniel Ioschpe – Grupo Ioschpe

Eva Sopher- Teatro São Pedro

Fernando Pinto – Varig
Hélio da Conceição Fernandes Costa – Grupo Edel
Horst Ernest Volk – Ortopé
Ivo A. Nesralla – Presidente da II Bienal do Mercosul
Jayme Sirotsky – Grupo RBS
Jorge Gerdau Johannpeter – Gerdau
Jorge Polydoro – Plural Comunicação
Júlio Ricardo Andrighetto Mottin – Grupo Panvel
Justo Werlang – Presidente da I Bienal do Mercosul
Luiz Carlos Mandelli – DHB
Luiz Fernando Cirne Lima – Copesul
Michael Ceitlin – Zivi-Eberle
Luiz P. Pilla Vares – Secretário de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul
Péricles de Freitas Druck – Grupo Habitasul
Raul Anselmo Randon – Grupo Randon
Renato Malcon – Banco Malcon
Sérgio Silveira Saraiva – Ipiranga
Willian Ling – Petropar

Conselho Fiscal

Geraldo Hess – GH Consultoria Empresarial
José Benedicto Ledur – Auditoria Fiscal Ledur
Ricardo Russowski
Jairo Coelho da Silva – Coopers, Lybrand
Mário Fernando Fettermann Espíndola (suplente) – Mário Espíndola Imóveis
Wilson Ling (suplente) – Petropar

Diretoria

Ivo A. Nesralla – presidente
Evelyn Berg Ioschpe – educação
José Paulo Soares Martins – institucional
Jorge Ribeiro – relações internacionais
Lauro Schirmer – arte

Margarete Moraes – institucional

Paulo Gasparotto – imprensa

Peter Wilms – tesoureiro

Valter Guimarães – tesoureiro

Vera Regina Pellin D'ávilla – institucional

Patrocinadores

Abifarma, Azaléia, Banco Malcon, Banco Real, Copesul, Gerdau, Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Habitasul, Ipiranga, Lojas Renner, LIC Ministério da Cultura, OPP, Paniel Farmácias, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, RGE, Souza Cruz, Totalcleanair.

Curador Geral

Fábio Magalhães

Curadora Adjunta

Leonor Amarante

Curadores Internacionais

Ángel Kalenberg – Uruguai

Eduardo Serrano – Colômbia – país convidado

Jorge Glusberg – Argentina

Justo Pastor Mellado – Chile

Pedro Querejazu – Bolívia

Ticio Escobar – Paraguai

Curadores das Mostras Especiais

Diana Domingues – Arte e Tecnologia

Fábio Magalhães – Picasso, Cubismo e América Latina

Lisette Lagnado – Iberê Camargo

Sheila Leirner – Julio Le Parc

Artistas**Argentina** (17 artistas)

Adriana Lestido, Ana Eckell, Daniel García, Diego Gravinese, Dino Bruzzone, Facundo de Zuviría, Gustavo López Armentia, Hugo Aveta, Marcelo Rafael Pombo, Marcos López, Marta Minujin, Mónica Giron, Nora Aslan, Pablo Siquier, Raquel Bigio, Sara Facio, Valeria Bellusci.

Bolivia (10 artistas)

Alejandro Salazar, Alejandro Zapata, Erika Ewel, Jorge Padilla, Keiko Gonzáles, Marcelo Callaú, Marcelo Suaznábar, Raquel Schwartz, Roberto Valcárcel, Valia Carvalho.

Brasil (32 artistas)

Ana Miguel, Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Daniel Albernaz Acosta, Divino Sobral, Elaine Tedesco, Elida Tessler, Félix Bressan, Flávio Emanuel, Franklin Cassaro, Hélio Fervenza, Joel Pizzini, José Rufino, Kelly Xavier, Laura Vinci, Lúcia Koch, Luiz Zerbini, Márcia Grostein, Marco Gianotti, Marepe, Maria Tomaselli, Martha Gofre, Maurício Silva, Mauro Fuke, Nélon Félix, Regina Silveira, Rochelli Costi, Rodrigo de Haro, Sandra Cinto, Shirley Paes Leme, Tunga, Walter Silveira.

Chile (11 artistas)

Alejandra Wolf Rojas, Andrea Goic, Arturo Duclos, Carlos Leppe, Caterina Luisa Purdy Mohn, Cristián Silva, Gonzalo Díaz, María Francisca García, Mario Navarro, Patrick Hamilton, Vanessa C. Vásquez Grimaldi.

Colômbia (10 artistas)

Ana Claudia Muñera, Elias Heim, Fernando Arias, Guillermo Marín Rico, Guillermo Quintero Rojas, Jaime Ávila, Juan Fernando Herrán, Mario Opazo, Nadín Ospina, Rodrigo Facundo.

Paraguay (10 artistas)

Adriana González Brun, Alejandra García, Claudia Casarino, Feliciano Centurión, Jesús Ruiz Nestosa, Juana Marta Rodas y Julia Isídrez, Marcelo Medina, Mita'í Churí, Osvaldo Salerno, Ricardo Migliorisi.

Uruguai (10 artistas)

Agueda Dicancro, Alejandra del Castillo, Álvaro Zinno, Andrea Finkelstein, Cecilia Vignolo, Federico Arnaud, Horacio Cassinelli, Osvaldo Cibils, Pablo Uribe, Rita Fischer.

III Bienal de Artes Visuais do Mercosul

de 15 de outubro a 16 de dezembro de 2001

Porto Alegre Brasil



Arte por toda parte

Confira abaixo os locais de exposição
São mais de 120 artistas expondo suas obras em 6 espaços de Porto Alegre

- 1 MARGS Praça da Alfândega, s/n
- 2 MEMORIAL DO RS Praça da Alfândega, s/n
- 3 SANTANDER CULTURAL Praça da Alfândega, s/n
- 4 ESPAÇO PÔR DO SOL Av. Beira Rio, s/n (ao lado do anfiteatro Pôr do Sol)
- 5 HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO Av. Bento Gonçalves, 2460
- 6 USINA DO GASÔMETRO Av. Pres. João Goulart, 551 (mostra paralela)

Conselho Administrativo

Adelino Raymundo Colombo

Anton Karl Biedermann

Elvaristo Teixeira do Amaral

Eva Sopher

Hélio da Conceição Fernandes Costa

Horst Ernest Volk
Ivo A. Nesralla
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
Jorge Polydoro
Júlio Ricardo Andrighetto Mottin
Justo Werlang
Luiz Carlos Mandelli
Luiz Fernando Cirne Lima
Michael Ceitlin
Paulo Amaral
Péricles de Freitas Druck
Raul Anselmo Randon
Renato Malcon
Sérgio Silveira Saraiva
Willian Ling

Conselho Fiscal

Geraldo Hess
Jairo Coelho da Silva
José Benedicto Ledur
Mário Fernando Fettermann Espíndola
Ricardo Russowski
Wilson Ling

Diretoria

Ivo A. Nesralla – presidente
Renato Malcon – vice-presidente
Jorge Ribeiro
Lauro Schirmer
Margarete Moraes
Paulo Raymundo Gasparotto
Valter Luiz Guimarães
Vera Regina Pellin D'ávila

Patrocinadores

Banco Santander, CEEE, Coca-Cola, Chevrolet Brasil, Gerdau, Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Habitasul, Ipiranga, Lojas Renner, LIC Estado do Rio Grande do Sul, LIC Ministério da Cultura, Memorial, OPP, Panvel Farmácias, Petrobrás Artes Visuais, Pompéia, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Souza Cruz, Stemac.

Curador Geral

Fábio Magalhães

Curadora Adjunta

Leonor Amarante

Curadores Internacionais

Ángel Kalenberg – Uruguai

Gustavo Buntinx – Peru – país convidado

Jorge Glusberg – Argentina

Justo Pastor Mellado – Chile

Pedro Querejazu – Bolívia

Ticio Escobar – Paraguai

Curadores de Performance

Fábio Magalhães

Leonor Amarante

Luciano Alabarse

Curadora da Mostra Rafael França

Vitora Daniela Bousso

Comissário da Sala Especial e Exposições Paralelas

Jens Olesen

Curadoria da Sala Especial Diego Riveira

Carmem Arellano

Juan Coronel Rivera

Curadoria das Exposições Paralelas

Chang Tsong-Zung – Artistas chineses

Mikael Andersen – Tal R

Per Hovdenakk e Jens Olesen – Edvard Munch

Artistas

Argentina (12 artistas)

Ar Detroy, Carlos Trilnik, Clorindo Testa, Dolores Caceres, Edgardo Gimenez, Eduardo Pla, Fernanda Rotondaro, Anabel Vanoni, Marcela Mouján, Nora Correas, Nora Iniesta, Silvia Rivas.

Bolívia (07 artistas)

Angelika Heckl, Érika Ewel, Ligia D'Andrea, Mariaca, Rgaravito, Valia Carvalho, Vivianne Salinas.

Brasil (69 artistas)

Albano Afonso, Alex Flemming, Alice Vinagre, Ayrson Heráclito, Caetano Dias, Carlito Carvalhosa, Daniel Senise, Edney Antunes, Eduardo Coimbra, Eduardo Frota, Enrica Bernadelli, Fábio Faria, Falos & Stercus, Félix Bressan, Flávio Wild, Gabriele Gomes, Gaio, Gil Vicente, Giorgio Ronna, Grupo Bijari, Guaracy Gabriel, Hudinilson Jr., Ieda Oliveira, Iuri Sarmento, Jailton Moreira, Jane Bruggemann, Jaqueline Valdívia, Joel Pizzini, Jorge Menna Barreto, José Augusto Loureiro, José Cirillo, José Patrício, José Resende, Juliana Morgado, Juliano de Moraes, Karin Lambrecht, Laura Lima, Leda Catunda, Leila Pugnaroni, Luiz Mauro, Marcelo Scalzo, Márcia X., Márcia Xavier, Marco Giannotti, Mário Ramiro, Marlene Bergamo, Marta Neves, Mauro Bellagamba, Mônica Rubinho, Natália Coutinho, Oriana Duarte, Paulo Pasta, Paulo Whitaker, Pazé, Phoenix Grupo de Dança, Rafael França (artista homenageado), Raul Mourão, Robson Parente, Rogério Pessoa, Sayonara Pinheiro, Sergio Fingermann, Sérgio Helle, Sidney Philocreon, Tânia Bloomfield, Tatiana Martins de Mello, Ticiano Paludo, Valéria Oliveira, Vera Martini, Walton Hoffmann.

Chile (10 artistas)

Carlos Leppe, Catalina Parra, Cristian Avaria, Demian Schopf, Isabel Montecinos Marin, Josefina Guilisasti Gana, Lotty Rosenfeld, Rodrigo Vega Rodriguez, Voluspa Jarpa, Waldo Gómez.

Paraguay (11 artistas)

Adriana Gonzalez, Bettina Brizuela, Carlos Colombino, Christian Ceuppens, Claudia Casarino, Enrique Collar, Fredi Casco, Marcelo Medina, Marité Zaldívar, Mônica González, Pedro Barrail.

Peru (07 artistas)

Cecília Noriega-Bozovich, Christian Bendayán, Dlauda Coca, Emilio Santisteban, Miguel Aguirre, Monica Gonzales, Sandra Gamarra.

Uruguay (12 artistas)

Ana Salcovsky, Cecilia Mattos, Enrique Aguerre, Fernando Álvares Cozzi, Carlos S. Pellegrino, Iturria, Magela Ferrero, Marco Maggi, Martín Sastre, Pablo Damiani, Patrícia Flain, Sequeira.

IV Bienal de Artes Visuais do Mercosul

de 04 de outubro a 07 de dezembro de 2003

Porto Alegre Brasil



A arte não responde, pergunta



Conselho Administrativo

Renato Malcon – presidente

Adelino Raymundo Colombo

Elvaristo Teixeira do Amaral

Eva Sopher
Hélio da Conceição Fernandes Costa
Horst Ernest Volk
Ivo A. Nesralla
Jayme Sirotsky
João Jacob Vontobel
Jorge Gerdau Johannpeter
Jorge Polydoro
Júlio Ricardo Andrighetto Mottin
Justo Werlang
Liliana Magalhães
Luiz Carlos Mandelli
Luiz Fernando Cirne Lima
Michael Ceitlin
Paulo César Brasil do Amaral
Péricles de Freitas Druck
Raul Anselmo Randon
Roque Jacob
Sérgio Silveira Saraiva
Willian Ling

Conselho Fiscal

Geraldo Hess
Jairo Coelho da Silva
José Benedicto Ledur
Mário Espíndola
Ricardo Russowski
Wilson Ling

Diretoria

Renato Malcon – presidente
Justo Werlang – vice-presidente
Alfredo Lisboa Ribeiro Tellechea
André Jobim de Azevedo

Carlos Henrique Coutinho Schmidt

Eduardo de Lacerda Mancuso

Gilberto Soares Martins

Luiz Flaviano Girardi Feijó

Maria Beatriz Brandão Aguirre

Renato Nunes Vieira Rizzo

Ricardo Menna Barreto Felizzola

Roberto André Dreifuss

Rodrigo Vontobel

Patrocinadores

Patrocinadores masters: Banco Santander, Gerdau, Petrobrás.

Patrocinadores: Dellano, Ferramentas Gerais, Governo do Estado do Rio Grande do Sul, GM, Habitasul, Lojas Renner, LIC Estado do Rio Grande do Sul, LIC Ministério da Cultura, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Refap, Rossi, Souza Cruz, Tramontina, Vivo, Vonpar, Varig, Ipiranga,

Curador Geral

Nelson Aguilar

Curador Adjunto

Franklin Espath Pedroso

Curadoria Arqueologia das Terras Altas e Baixas

Eduardo Góes Neves

Adriana Schmidt Dias – curadora adjunta

Concepção Arqueologia Genética

Ari Perez

Sérgio Danilo Pena – coordenação científica

Curadoria Mostra Transversal – O Delírio do Chimborazo

Alfons Hug

Curadores Internacionais

Augustin Arteaga – curadoria José Clemente Orozco

Alex Bardel – curadoria Pierre Verger

Adriana Rosenberg – Argentina

Cecilia Bayá Botti – Bolívia

Edgardo Ganado Kim – México – país convidado

Francisco Brugnoli – curadoria Roberto Matta e Chile

Franklin Espath Pedroso – Brasil

Gabriel Peluffo Linari – curadoria María Freire e Uruguai

Javier Rodríguez Alcalá – curadoria Lívio Abramo e Paraguai

Nelson Aguilar – curadoria Antonio Berni

Artistas**Argentina** (08 artistas)

Diego Levy, Fabián Trigo, Gyulia Kosice, Jorge Macchi, León Ferrari, Augusto Ferrari, RES, Sergio Avello.

Bolívia (03 artistas)

Cecilia Lampo, Gastón Ugalde, Joaquin Sánchez.

Brasil (09 artistas)

Ivens Machado, Janaina Tschäpe, José Damaceno, Laércio Redondo, Laura Lima, Lia Menna Barreto, Lygia Pape, Rosana Paulino, Solange Pessoa.

Chile (11 artistas)

Anrés Durán, Carolina Ruff, Claudia del Fierro, Juan Céspedes, Livia Marín, Marcela Moraga, Mario Z, Pablo Langlois, Víctor Hugo Bravo, Virginia Errázuriz, Yenniferth Becerra.

México (09 artistas)

Betsabé Romero, Claudia Fernández, Enrique Jezik, Fernando Llanos e Enrique Greiner, Francis Alÿs, Richard Moszka, Colectivo Tercerunquinto, Tereza Margolles.

Paraguay (10 artistas)

Carlos Spatuzza, Carlos Bittar, Claudia Casarino, Gabriela Zuccolillo, Jesús Ruiz Nestosa, Jorge Sáenz, Juan Britos, Juan Carlos Meza, Natalia Patiño, Pedro Barrail.

Uruguay (07 artistas)

Carlos Capelán, Ernesto Vila, Juan Angel Urruzola, Marco Maggi, Pablo Uribe, Patricia Bentancur, Ricardo Lanzarini.